

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE

AMOR CONFLUENTE X AMOR ROMÂNTICO:
Uma análise do sexo casual nos filmes *Amizade Colorida* e *Sexo Sem Compromisso*

TUANE AFONSO VASCONCELOS
Matrícula: 09/0134371

Brasília – DF
Dezembro/2013

TUANE AFONSO VASCONCELOS

AMOR CONFLUENTE X AMOR ROMÂNTICO:

Uma análise do sexo casual nos filmes *Amizade Colorida* e *Sexo Sem Compromisso*

Monografia apresentada ao Curso de Audiovisual da Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Orientadora: Profa. Dra. Tânia Montoro

Co-orientadora: Profa. MSc. Karina Gomes Barbosa

Brasília - DF

Dezembro/2013

TUANE AFONSO VASCONCELOS

AMOR CONFLUENTE X AMOR ROMÂNTICO:

Uma análise do sexo casual nos filmes *Amizade Colorida* e *Sexo Sem Compromisso*

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA:

1. Profa. Dra. Tânia Montoro
2. Profa. MSc. Karina Gomes Barbosa
3. Profa. Dra. Selma Regina N. Oliveira
4. Suplente: Prof. MSc. Michael Peixoto

DATA DA APROVAÇÃO:

RESUMO

Este trabalho pretende analisar como filmes contemporâneos do gênero de comédias românticas hollywoodianas têm retratado algumas formas de relacionamento heterossexual não tradicionais; especialmente as relações baseadas no sexo casual; e como os papéis sociais e as ideologias embutidas neste gênero cinematográfico contribuem para tais representações. Com base em referências bibliográficas sobre amor, sexo e cinema, a pesquisa procede para a análise fílmica dos filmes *Sexo Sem Compromisso* (2011) e *Amizade Colorida* (2011). O estudo demonstra que os filmes analisados trazem valores que promovem a atualização do gênero, combinados a ideias mais tradicionais presentes em comédias românticas clássicas.

Palavras-chave: Comunicação, Cinema hollywoodiano, comédia romântica, amor, sexo.

ABSTRACT

This study intends to analyze how contemporary Hollywood romantic comedy films have portrayed some kinds of non-traditional heterosexual relationships; especially relationships based on casual sex; and how the social roles and the ideologies embedded in this cinematographic genre contribute to such representations. Based on the bibliography about love, sex and cinema, the research proceeds to analyze the films *No Strings Attached* (2011) and *Friends With Benefits* (2011). The study demonstrates that the films analyzed have values that promote the actualization of the genre combined with more traditional ideas present in classic romantic comedies.

Keywords: Communication, Hollywood cinema, romantic comedy, love, sex.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
1.1. OBJETIVO DA PESQUISA	10
1.1.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	10
1.2. METODOLOGIA	10
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	13
2.1. CONTEXTO HISTÓRICO.....	14
2.2. ABAIXO O AMOR – A CRISE DO AMOR ROMÂNTICO	20
2.3. VAMOS FALAR DE SEXO – O SEXO CASUAL	21
2.4. MEU NOVO AMOR – REPENSANDO O AMOR ROMÂNTICO	22
3. A COMÉDIA ROMÂNTICA E O CINEMA HOLLYWOODIANO	25
3.1. NARRATIVA CLÁSSICA HOLLYWOODIANA	25
3.2. ASSIM ESTAVA ESCRITO – OS GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS	28
3.3. AMOR EM JOGO - A COMÉDIA ROMÂNTICA HOLLYWOODIANA	30
3.4. EM SEU LUGAR – REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NAS COMÉDIAS ROMÂNTICAS	38
3.5. ONTEM, HOJE E AMANHÃ – A COMÉDIA ROMÂNTICA CONTEMPORÂNEA.....	40
3.6. DE OLHOS BEM FECHADOS – O SEXO NO CINEMA HOLLYWOODIANO.....	42
4. ANÁLISE FÍLMICA.....	49
4.1. SEXO SEM COMPROMISSO	49
4.1.1. ADAM E EMMA	55
4.1.2. SEXO EM CENA	57
4.1.3. ALGUÉM TEM QUE CEDER	61
4.1.4. SEXO COM AMOR.....	63
4.2. AMIZADE COLORIDA.....	64
4.2.1. JAMIE E DYLAN	68
4.2.2. MINHA VIDA DAVA UM FILME	69
4.2.3. SEM VERGONHA.....	70
4.2.4. ENQUANTO O AMOR NÃO VEM.....	74
5. CONCLUSÃO	77
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81
7. FILMOGRAFIA	82

1. INTRODUÇÃO

Amor e sexo estiveram presentes nas mais diversas culturas ao longo do tempo. Ainda hoje são assuntos discutidos exaustivamente por homens e mulheres que tentam dar-lhes seu devido lugar em meio à vida acelerada dos tempos modernos. Se amor e sexo fazem parte da mentalidade humana desde tempos imemoriais, suas práticas e o conceito que fazemos deles sofreram tantas transformações que nossos antepassados não reconheceriam o que, em pleno século XXI, nós chamamos de amor. Tampouco compreenderiam o papel do sexo em nossos relacionamentos, amorosos ou não.

Uma das maiores influências no pensamento ocidental ao longo da história, o Cristianismo também tinha um conceito específico a respeito do amor e propagava, já em seu início, que ele deveria ser direcionado apenas para Deus. As dimensões humana e carnal deveriam ser desconsideradas e ganharam o caráter de pecado. Quanto ao sexo, pregava-se a continência, e quando esta não era possível, o ato físico deveria limitar-se ao propósito da reprodução dentro de uma união reconhecida pela Igreja. Séculos depois, com a herança da cultura de cavalaria e a ascensão da burguesia ao poder fortalece-se um novo tipo de amor, o amor romântico. A individualização e a idealização do ser amado transformam o amor num sentimento íntimo entre duas pessoas e a profusão de poesias e romances populariza a ideia da busca pela alma gêmea, aquela que fará o indivíduo se sentir completo. Mesmo com a mudança no status do sentimento, o sexo ainda permanecia então, confinado aos limites do casamento ou escondido em ambientes considerados imorais, condenados pela boa sociedade.

No século XX, o ideal do amor romântico permaneceu no imaginário ocidental, mas os relacionamentos se afastaram das regras de pureza e castidade do Cristianismo. O sexo rompeu as barreiras do casamento e passou a ser praticado, cada vez por mais pessoas, fora do casamento e com mais de um parceiro ao longo da vida. Com as normas sociais gradualmente mais relaxadas o sexo pôde ser visto com mais frequência nas últimas décadas, como um ato independente de relacionamentos e de sentimentos românticos. O sexo casual, por exemplo, aquele praticado fora de um relacionamento amoroso com objetivo único do prazer, é uma solução para indivíduos que não desejam se engajar num relacionamento naquele momento. Busca-se parceiros de uma noite, que podem se repetir, mas que não deverão chegar a um envolvimento emocional, visto que o sexo é o fim comum destes casais momentâneos.

O cinema, assim como a literatura, não é cego às transformações históricas. Desde seu início, ele trata das mudanças sociais que afetam o contexto do qual faz parte. Através de filmes apreendemos muito da época que eles retratam, os costumes, a linguagem, as roupas, a tecnologia. Mas aqueles que produzem filmes também obedecem a normas estéticas e convenções na escolha dos temas abordados e nas formas de mostrá-los em cena. Por cerca de trinta anos, no século passado, vigorou no cinema hollywoodiano um Código de produção cinematográfica, conhecido como Código Hays em referência ao seu criador Will H. Hays, que definia o que poderia ser mostrado ou não nos filmes da época. Foram banidas práticas sexuais consideradas heterodoxas, como a homossexualidade e o adultério. Mais do que apenas mostrá-los em cena, os filmes eram proibidos, também de implicar de qualquer forma que tais práticas poderiam ser consideradas comuns ou aceitas pelas pessoas. Assim, práticas como o sexo fora do casamento eram tratadas nos filmes como imorais e garantia de punição. Acompanhando as mudanças sociais de seu tempo, o Código foi abolido, mas certas convenções ao tratar os temas relacionados à sexualidade cristalizaram-se no cinema norte-americano e ainda são muito utilizadas, sendo, hoje, reconhecidas e compreendidas pelo público destes filmes.

Determinados gêneros de filmes possuem suas convenções específicas para tratar tais temas. A comédia romântica é por excelência, um dos principais e mais duradouros gêneros a retratar os relacionamentos amorosos entre homens e mulheres. Estes filmes, presentes em Hollywood quase desde o surgimento desta indústria cinematográfica, contam histórias de amor a partir do encontro entre um casal, acompanham suas desventuras e o crescimento do sentimento até a vitória do amor e o final feliz. Ao falar de relacionamentos amorosos, as comédias românticas não poderiam deixar de fora a dimensão sexual destas relações, porém, por muito tempo, ela foi limitada a personagens que fossem casados, de acordo com normas sociais rígidas. Hoje, o cenário é outro, e os filmes podem tratar com mais realismo as vidas sexuais de seus personagens, de acordo com as próprias convenções estéticas do gênero, abordando não apenas o sexo fora do casamento, mas a presença do sexo em relações que não envolvem sentimentos românticos.

Esta monografia analisa, então, como se inserem pensamentos e práticas sexuais mais liberais, como o sexo casual e a vida sexual ativa fora do casamento e de relacionamentos amorosos, nas comédias românticas, este gênero de filmes dominado pelo amor romântico e por relacionamentos convencionais - leia-se aqui relacionamentos convencionais como

aqueles formados por um homem e uma mulher numa relação de exclusividade que se encaminha para o final feliz do casamento ou pelo menos uma união estável – e como estas práticas são tratadas especificamente nos filmes *Sexo Sem Compromisso* e *Amizade Colorida*, que trazem em suas histórias casais engajados em relações sexuais não tradicionais.

O primeiro capítulo traz o desenvolvimento do sentimento que chamamos de amor, desde sua sacralização pela Igreja Cristã até a idealização do amor romântico e como ele se adapta à realidade contemporânea marcada pelo individualismo, pelo consumismo e pelo apreço à liberdade. O capítulo aborda também um histórico das práticas sexuais no Ocidente, entre o que era aceito socialmente e o que deveria permanecer em segredo ao longo dos séculos.

O segundo capítulo traz a outra parte da pesquisa, o cinema. Nele, aborda-se a narrativa clássica hollywoodiana com os princípios que regem grande parte da produção cinematográfica norte-americana e influenciam tantas outras produções. A seguir, o capítulo traz um breve estudo acerca de gêneros cinematográficos e dos significados que eles acrescentam a determinados tipos de filmes. Então, nos dirigimos a especificar as características do gênero que nos interessa aqui, a comédia romântica. Este tópico traz as transformações no gênero em cerca de cem anos, os papéis sociais reforçados por ele e, também, como ele vem se atualizando para conseguir abrigar a diversidade de comportamentos e pensamentos existentes na sociedade contemporânea. O tópico seguinte conta como os diversos tipos de relações sexuais foram, e são, representados no cinema hollywoodiano e nas comédias românticas.

O terceiro capítulo traz a análise dos dois filmes selecionados que abordam, desde seus títulos, a temática do sexo casual. *Sexo sem Compromisso*, lançado em 2011 e dirigido por Ivan Reitman, conta a história do envolvimento entre Adam, aspirante a roteirista de TV que ainda se recupera do fim de um namoro e Emma, médica que não deseja se envolver em relacionamentos amorosos. *Amizade Colorida*, o segundo filme analisado, dirigido por Will Gluck, também foi lançado em 2011, e traz Dylan, jovem brilhante, que é recrutado pela bela Jamie para trabalhar em Nova York, e acaba se tornando amigo íntimo e parceiro sexual da jovem.

1.1. OBJETIVO DA PESQUISA

Analisar como as comédias românticas em geral e especificamente os filmes *Sexo Sem Compromisso* e *Amizade Colorida* tratam relacionamentos heterossexuais baseados no sexo casual e sem compromisso entre casais adultos e moradores de grandes cidades.

1.1.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Investigar como surge e se desenvolve este tipo de relacionamento nos filmes analisados e se sentimentos como amor romântico, amor confluyente ou outros aparecem na trama;
- Descobrir como os personagens dos universos fílmicos reagem a arranjos sexuais fora de um relacionamento amoroso, se existem posturas de aprovação ou reprovação em relação a tais comportamentos;
- Analisar no que consiste o final feliz nestes filmes.

1.2. METODOLOGIA

Este trabalho é composto por três etapas intimamente ligadas. Na primeira delas, a fundamentação teórica; obtida através da revisão de livros que tratam da história do amor e trazem reflexões sobre o caráter dos sentimentos que conhecemos; constrói um quadro histórico sobre conceitos como amor, amor romântico e as práticas sexuais da sociedade ocidental ao longo do tempo. Em seguida, partimos para a extensa pesquisa bibliográfica acerca do cinema hollywoodiano; de gêneros cinematográficos e como eles contribuem para a identificação do público com determinados filmes; do gênero ao qual pertencem os filmes analisados, as comédias românticas; e do modo como este gênero específico trata o contexto histórico em que é produzido; além disso procura-se entender como o cinema hollywoodiano como um todo, e as comédias românticas em particular, vêm abordando as temáticas sexuais em seus filmes.

A terceira etapa é a análise dos filmes *Sexo Sem Compromisso* (*No Strings Attached*, Ivan Reitman, 2011) e *Amizade Colorida* (*Friends With Benefits*, Will Gluck, 2011). “A análise fílmica não é um fim em si” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2011, p. 9), ela deve servir a um objetivo específico daquele que faz a análise. Aqui, procuramos entender como estes

filmes aliam determinadas convenções do gênero cinematográfico de comédias românticas à certas formas de relacionamento amorosos e sexuais não tradicionais.

Os autores Vanoye e Goliot-Lété afirmam que o cinema está sempre inserido em um contexto social e ele não pode ser ignorado no momento da análise. “Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas.” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2008, p. 21) Nossa análise, assim, relaciona referências do contexto de produção dos filmes estudados, o cinema hollywoodiano e os principais aspectos de sua narrativa clássica, bem como o gênero cinematográfico ao qual pertencem, as comédias românticas e suas convenções formais.

Por outro lado, a análise presente neste trabalho também busca entender determinados aspectos do momento histórico no qual se inserem os filmes selecionados, entre eles as formas de se relacionar e de sentir que se transformam, se consolidam ou entram em decadência atualmente. Segundo Vanoye e Goliot-Lété “[...] é possível utilizar o filme com o intuito de analisar uma sociedade. [...] nosso propósito será mais o de interrogar o filme, uma vez, que oferece um conjunto de representações que remete, direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve.” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2008, p. 51)

Não procedemos aqui à uma desconstrução plano a plano dos filmes. Isto porque nos interessa, especialmente, entender de que forma determinadas representações sociais e crenças a respeito dos temas já destacados são tratados dentro da estrutura narrativa dos filmes analisados. Entendemos narrativa, de acordo com a definição de Aumont e Marie, como “o enunciado narrativo que assegura a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 209 *apud*, BARBOSA, 2009, p. 40). Barbosa explica que “a narrativa é fechada e forma um todo no sentido aristotélico – com começo, meio e fim. [...] Assim, a narrativa é uma mediação da realidade, com traços de não-realidade.” (BARBOSA, 2009, p. 40)

Os primeiros estudos a respeito de narrativa foram feitos pelos formalistas em análises de obras literárias. Graeme Turner levou as discussões dos formalistas para o campo do cinema. Segundo o teórico, citado por Barbosa, “toda narrativa de estrutura similar estabelece um conjunto de códigos e convenções que se transformam a partir das relações específicas entre filmes e entre os filmes e os contextos em que eles estão inseridos.” (TURNER, 1997, p. 81 *apud*, BARBOSA, 2009, p. 38)

O formalismo deu origem a escola estruturalista, cuja metodologia entende o sentido da narrativa como um resultado das relações entre os seus diversos elementos.

Sua principal virtude é o interesse por aquelas coisas que as narrativas têm em comum, e não as características que distinguem narrativas específicas. Por exemplo, o estruturalista observa os filmes para ver como se encaixam num gênero, estilo ou movimento, ou como ajudam a defini-los. Consequentemente, aquilo que notam tende a ser um componente de toda a narrativa ou os sistemas narrativos de um determinado meio de comunicação, em vez dos aspectos de uma narrativa em particular. (TURNER, 1997, p. 78)

Segundo Turner, a teoria admite a influência da cultura, do contexto histórico e social, assim como do gênero ao qual um filme pertence, sobre os cineastas. A metodologia se faz, assim, adequada à proposta deste trabalho, pois analisamos como certas estruturas e convenções características do gênero das comédias românticas tendem a representar alguns aspectos presentes no contexto social atual.

O teórico de cinema David Bordwell, citado por Barbosa, ainda estabelece três formas de se abordar o estudo das narrativas. Pode-se estudá-las como uma representação, uma estrutura ou a partir de uma questão proposta. Segundo Barbosa, no primeiro caso, tratamos o mundo da narrativa como um retrato da realidade e dos sentidos embutidos nesta realidade. Ao falar de estrutura, analisaremos um modo específico de combinar várias partes até a formação de um todo. Na terceira abordagem compreendemos narrativa como “um processo que seria a atividade de seleção, combinação e agrupamento do material da mesma para atingir determinados efeitos de percepção.” (BARBOSA, 2009, p. 41) Para o autor, as três formas de compreensão da narrativa podem se cruzar em algumas análises.

Em nossa análise as três formas definidas por Bordwell estão presentes e se complementam ao longo do texto, aliadas aos aspectos já destacados da análise fílmica e da metodologia estruturalista. Buscamos, no trabalho, entender os padrões estabelecidos em um grupo de filmes do gênero de comédia romântica para tratar diferentes tipos de relacionamentos encontrados no contexto atual, os amorosos e também os relacionamentos não tradicionais, baseados no sexo casual. E, especificamente, como estes padrões são aplicados nas narrativas dos filmes selecionados para o corpo de pesquisa.

Os dois filmes selecionados para a pesquisa chamaram a atenção, a princípio, por terem sido lançados no mesmo ano, demonstrando a recorrência e a atualidade do tema. O surgimento dos dois filmes em momentos parecidos também pode significar uma abertura gradual à discussão do assunto nos meios de comunicação de massa atuais. Além da clara

abordagem do assunto aqui tratado, os dois objetos de análise foram selecionados segundo critérios econômicos, aspecto extremamente importante na indústria cinematográfica hollywoodiana. *Sexo sem Compromisso* teve um custo de produção de 25 milhões de dólares e rendeu ao redor do mundo mais de 147 milhões de dólares. Já *Amizade Colorida*, cujo custo foi de 35 milhões de dólares, teve rendimento bruto de mais de 149 milhões de dólares¹. Assim, como grande parte das comédias românticas, os dois filmes se mostraram garantia de lucro e de audiência. Esta pesquisa focará sua análise nos dois filmes citados mas não se furtará de citar, em diversos momentos do texto, a título de comparações e ilustrações, outros filmes hollywoodianos do gênero lançados no mesmo período.

¹ Dados disponíveis no site Box Office Mojo. Acesso em: jul. 2013.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1. CONTEXTO HISTÓRICO

As formas como nos relacionamos com outras pessoas sofreram grandes transformações que acompanharam as mudanças das diversas sociedades humanas. Quando indivíduos da sociedade contemporânea ocidental fazem sexo, namoram, se casam, permanecem solteiros, ou se envolvem em tipos alternativos de relacionamento, eles o fazem de formas e por razões bem diferentes do que motivava seus antepassados. As drásticas alterações em nossas culturas estiveram ligadas a mudanças em nossas crenças. A religiosidade tem se mostrado uma influência constante em nossos estilos de vida, formas de governo e instituições

O cristianismo, uma das mais importantes doutrinas que moldaram a mentalidade ocidental, desenvolveu logo em seus primeiros séculos um conceito de amor que se voltava completamente para Deus. O amor cristão “guardará os traços dessa busca de um Bem Absoluto não-perecível e cuja essência independe do sujeito.” (COSTA, 1999, p. 37) O psicanalista Jurandir Freire Costa, pesquisador das práticas amorosas ocidentais, destaca o papel de Santo Agostinho como a grande voz deste amor transcendental, que, segundo o autor ultrapassa o caráter humano na busca pela eternidade:

Em Santo Agostinho – pensador, simultaneamente, cristão e romano - , o amor verdadeiro é de Deus e para Deus. Só esse amor verdadeiro, a *caritas*, pode ser eterno. Quanto ao amor sensível, a *cupiditas*, este é regido pelo duplo anseio de desejar o que não se tem e do medo de perder o que se adquiriu.” (COSTA, 1998, P. 37)

Para ele a real felicidade estaria na mais perfeita comunhão com Deus e, segundo Costa, essa ideia de amor continua presente na consciência das pessoas durante toda a Idade Média.

A Igreja Cristã também define bem cedo os limites para a sexualidade ao associar o sexo ao Pecado Original que levou à queda de Adão e Eva. São Paulo, no século I estabelece a relação entre sexo e salvação eterna. Ele exaltava a virgindade e o celibato, o modo de vida que mais aproximaria os indivíduos de Deus pois “[...] não acarretava obrigações mundanas passíveis de interferir com a devoção ao Senhor.” (LINS, 2012, p. 64) Se o ideal seria a continência, São Paulo não considerava o sexo dentro do casamento recomendável, mas

apenas uma solução para aqueles sem a força suficiente para resistir aos apelos do corpo. Para ele “virgindade e continência seriam preferíveis à sexualidade conjugal, que, por sua vez, seria melhor que a incontinência.” (PRIORE, 2006, p. 31)

A doutrina cristã ortodoxa acrescentou ainda o aspecto da reprodução à moral sexual de São Paulo. O casamento, além de ser uma forma mais legítima de dar vazão aos desejos sexuais, também deveria servir ao propósito da procriação. “A consequência foi tornar a moralidade sexual ainda mais difícil do que em São Paulo. A relação sexual só é legítima dentro do matrimônio e, além disso, passa a ser pecado, mesmo dentro dele, se não houver esperança de gerar gravidez.” (LINS, 2012, p. 65) Assim, qualquer relação sexual fora do casamento era considerada um grande pecado, bem como o uso de métodos contraceptivos, o aborto e práticas que não levariam a reprodução, como a masturbação, a penetração anal ou o coito interrompido. O ato sexual até mesmo dentro do casamento era regulamentado pela Igreja, que definia posições e dias adequados para se fazer, por exemplo, os dias de jejum e de festas religiosas eram considerados impróprios. (PRIORE, 2006)

Os princípios da moral sexual propagados pela Igreja cristã prevalecerem na mentalidade das pessoas daqueles períodos, que passaram a ligar sexo a pecado. “O anti-sexualismo se torna um refrão obsessivo no decorrer dos tempos. Até o Renascimento, no século XVI, a condenação da sexualidade só irá crescer.” (LINS, 2012, p. 67) Amor e sexo foram assim separados. O primeiro se tornou o sentimento que aproximava os seres humanos de Deus e da eternidade enquanto o segundo foi renegado ao status de transgressão e pecado. Não haveria a possibilidade de unir o sentimento nobre ao desejo carnal. Por muito tempo esta divisão determinou as ações e os relacionamentos.

No século XII, surge na Europa, com os trovadores pertencentes à nobreza, o amor cortês. “O amor cortês foi a primeira manifestação do amor como o conhecemos hoje, uma relação pessoal.” (LINS, 2012, p. 73) Os cavaleiros escolhiam uma dama, a esposa de um nobre senhor, a quem cantariam seus versos. Exaltavam as qualidades da dama escolhida e também a sua própria coragem e lealdade, atributos de um cavaleiro. Nessas práticas se experimentava o sentimento de apaixonar-se, de se sentir espiritualmente ligado a outra pessoa. Os cavaleiros exaltavam o amor não realizado, infeliz, sempre à espera do objeto amado, mas nunca encontrando-o. Esse ideal de amor cortês se popularizou em todas as cortes europeias e influenciou as ideias sentimentais de homens e mulheres. Segundo Regina Navarro Lins, estaria aí o princípio do romantismo. (LINS, 2012, p. 84). “A essência do amor

romântico é considerar o objeto amado imensamente precioso e muito difícil de possuir. Grandes e variados esforços são desenvolvidos para conquistar o amor desse objeto amado.”(LINS, 2012, p. 85)

No contexto da Idade Média o amor romântico estava bem distante do casamento. Considerado um negócio sério, não haveria espaço dentro do matrimônio para as fantasias e desejos românticos. O casamento era visto com uma forma segura de se conservar patrimônios, posições sociais, linhagem familiar. Anthony Giddens explica:

Na Europa pré-moderna, a maior parte dos casamentos eram contraídos, não sobre o alicerce da atração sexual mútua, mas o da situação econômica. Entre os pobres, o casamento era um meio de organizar o trabalho agrário. Era improvável que uma vida caracterizada pelo trabalho árduo e contínuo conduzisse à paixão sexual. (GIDDENS, 1992, p. 49)

A escolha do cônjuge era sempre uma prerrogativa da família, visando os interesses econômicos. Afinidade, atração e preferências não eram levadas em conta. Não deveria haver sentimentos fortes ligando o casal, apenas o respeito, uma estima mais próxima da amizade e, por parte da mulher, a submissão aos desejos do marido.

Quanto à sexualidade conjugal, já mencionamos que era regulada por estritos códigos de conduta cristãos que tentavam garantir a reprodução e impedir o prazer. O sexo dentro do casamento era considerado como uma dívida, uma obrigação que o casal deveria cumprir, o chamado *debitum*, no qual qualquer prática associada à busca pelo prazer era condenada.

O sexo lícito era restrito exclusivamente à procriação. Onde a criação do prazer ordenado no casamento e a determinação de posições ‘certas’ durante as relações sexuais. Era proibido evitar filhos. [...] Certas posições, vistas como ‘sujas e feias’ constituíam pecado venial [...]. (PRIORE, 2005, p. 32-33)

O casamento reproduzia os arranjos patriarcais, nos quais o homem detém todo o poder, as famílias são submetidas ao pai e a descendência vem sempre da linha masculina e a mulher devia respeito e submissão ao marido. No sexo, assim como na vida, o homem deveria ser ativo e a mulher passiva. O desejo sexual era prerrogativa masculina e o prazer sexual feminino era ignorado. A mulher correta, a boa esposa, deveria cumprir seus deveres com resignação e encontrar sua recompensa na maternidade.

Regina Navarro Lins (2012) traz uma explicação para o estrito controle sexual feminino. Sendo uma das funções do casamento garantir a perpetuação da linhagem e a

existência de herdeiros, era preciso garantir que as crianças nascidas na família carregassem o sangue do patriarca. Por isso a grande preocupação com a fidelidade da mulher. Era de extrema importância que a mulher só tivesse sexo com seu marido e não tivesse a tentação de buscar prazer em outros lugares.

Já o homem, portador de necessidades sexuais desconhecidas às mulheres, poderia buscar formas de aplacar seus desejos. Para isso serviam as prostitutas, as mulheres impuras.

As prostitutas estavam em toda parte. Era raro uma cidade que não tivesse sua boa casa, como às vezes se referiam ao bordel. No século XV, havia de cinco a seis mil prostitutas em Paris para uma população de 200 mil pessoas; em Dijon, em uma população de 10 mil, foram identificadas 100 prostitutas. (LINS. 2012, p. 249-250)

Apesar de as práticas sexuais em geral serem controladas pela Igreja, socialmente aceitava-se que homens tivessem um meio de expressar sua masculinidade com as prostitutas. A manutenção da prostituição tinha intuitos como proteger a castidade das moças de família mantendo os desejos dos rapazes satisfeitos nos bordéis e também afastá-los da homossexualidade.

Solidificam-se duas noções de sexo. Dentro do casamento, continente, destinado à procriação, regulado por normas externas e por isso, distante do prazer. A boa esposa, religiosa, era a mulher casta, que não falava sobre sexo e pouco sabia sobre o assunto, e o marido, para respeitar sua castidade, não deveria ultrapassar os limites impostos pelos manuais religiosos. Marido e mulher deveriam cumprir suas obrigações conjugais porém sem desrespeitar a religiosidade dominante. Já fora do casamento, uma outra realidade estava à espera de homens e mulheres pecadoras, sem moral. A luxúria e o prazer, condenados pela Igreja, mas sempre desejados, se expressava nas práticas sexuais ilícitas, com prostitutas ou amantes e longe da santidade do lar. A moralidade dupla permitia maior liberdade ao homem, que transitava entre ambientes puros e locais degenerados. Para as mulheres não havia flexibilidade, ou eram boas, castas e destinadas a salvação, ou meretrizes condenadas ao inferno.

Observa-se na época do Renascimento uma conduta dúbia em relação ao sexo, principalmente entre as elites. Se por um lado a doutrina cristã pregava a continência e o sexo apenas para a reprodução, por outro, na prática, as pessoas não deixaram de ansiar pelos prazeres da carne.

Os progressos da repressão sexual tiveram algumas consequências interessantes. Uma delas foi a de levar a sociedade ocidental, em princípio condenada a respeitar a decência e o pudor, a uma obsessão erótica ligada, muitas vezes, ao culto clandestino da pornografia. (PRIORE, 2006, p. 80)

Os poetas renascentistas exaltam os beijos e os preparativos para o sexo, descrevem os deleites da luxúria e as etapas do amor sensual. O culto à pureza e a crença nos pecados conviveram juntos com o desregramento expresso em uma literatura erótica nos séculos do Renascimento

A partir do final do século XVIII as poesias e romances consolidam a ideia do amor romântico. Os romances, narrativas extremamente sentimentais típicas do movimento literário denominado Romantismo, contam histórias individualizadas “inserindo o eu e o outro em uma narrativa pessoal, sem ligação particular com os processos sociais mais amplos.” (GIDDENS, 1992, p. 50) O amor romântico atribui características à outra pessoa que a tornam única, distinguindo-a de todas as outras, e é a existência desta pessoa que torna a vida do outro completa. A idealização do outro e a busca permanente do ser amado são características do ideal romântico, que transforma o amor num encontro de duas almas que preenchem o vazio uma da outra.

O amor romântico se estabelece ao lado de mudanças sociais em que a nobreza aristocrática dava lugar à burguesia ascendente. No século XIX os fatores econômicos já não eram os motivos mais fortes para o casamento. O ideal romântico muda a ideia do casamento de contrato social para um empenho emocional conjunto do casal com o objetivo construir uma família e um lar. As famílias começam a diminuir de tamanho o que inicia um processo de separação entre sexo e reprodução para muitas mulheres. (GIDDENS, 1992)

A industrialização, o cientificismo e o desenvolvimento da psicanálise que permearam o final do século XIX levaram ao desenvolvimento de discursos que definiam a ética dos comportamentos sexuais corretos ou não e até a criação de catálogos que definiam as perversões e seus tratamentos. No âmbito do casamento o sexo deveria ser controlado, a contracepção não era recomendada, a diminuição do número de filhos viria “espontaneamente da busca disciplinada pelo prazer.” (GIDDENS, 1992, p. 31)

A sexualidade feminina foi mais uma vez perseguida com a elaboração do conceito de histeria. Segundo as teorias da época, na mulher o instinto materno naturalmente anularia qualquer possibilidade de instinto sexual, por isso, aquelas que tivessem desejos sexuais

seriam anormais, portadoras de uma doença. O desejo feminino por aventuras sexuais ou o adultério eram considerados sintomas da histeria e os remédios envolviam banhos frios, exercícios e, nos piores casos, amputação do clitóris ou a cauterização da uretra. (PRIORE, 2006, p. 209)

Nas primeiras décadas do século XX fortalece-se o casamento baseado no sentimento e o amor é a base das famílias consideradas saudáveis. O casamento é então sinônimo de felicidade e saúde. Estruturas já bastante antigas são preservadas, a mulher ainda deve ser submissa ao marido e voltada para a criação dos filhos. O sexo dentro do casamento é o único legítimo e decente, mas ele ainda é cercado por regras, entre elas a passividade feminina e o furor sexual masculino que o levava a relações extraconjugais. Nos discursos sociais as paixões ilícitas eram condenadas, associadas a doenças e tragédias.

Dividem-se as mulheres entre as moças respeitáveis, de família, que eram castas e preservavam sua virgindade até o casamento e as mulheres perdidas, que cediam às tentações sexuais. Esta noção, ainda que em menor escala, permanece até hoje. “A ‘moça de família’ manteve-se como modelo das garotas dos anos 1950 e seus limites eram bem conhecidos [...] Em contrapartida, relações sexuais de homens com várias mulheres não só eram permitidas como frequentemente desejadas.” (PRIORE, 2006, p. 289)

Entretanto algumas mulheres começam a transgredir os limites tradicionalmente impostos a elas, jovens começam a explorar sua sexualidade e abrem mão da virgindade, encarando como consequências a má fama e rejeição da família. (PRIORE, 2005)

Os anos 1970 trazem mudanças cruciais na sexualidade. Minorias, como os homossexuais, passam a reivindicar seus direitos. O movimento feminista ganha força e as mulheres lutam por igualdade econômica e política e pelo direito de total independência. A Revolução Sexual promove um relaxamento das normas éticas sexuais além de debates sobre drogas, amor livre, divórcio, métodos contraceptivos, etc. A popularização da pílula anticoncepcional enterra por fim a relação obrigatória de sexo e reprodução. Cada vez mais jovens, e pela primeira vez uma grande quantidade de mulheres, proclamam autonomia sobre seus corpos e o direito de obter prazer em encontros sexuais. Contrariando a moral cristã, expande-se o domínio do sexo para fora do casamento, e o mesmo acontece com o amor.

A moral sexual flexibilizava-se e casais não casados eram cada vez mais aceitos, já podendo circular socialmente. A sexualidade ainda era vivida como um pecado, aos olhos da Igreja, mas um número crescente de católicos

[...] começava a acreditar que amor e prazer podiam andar juntos. (PRIORE, 2005, p. 301)

Apesar das mudanças, casamento e família continuaram sendo as instituições mais importantes e legítimas destas sociedades. A Revolução Sexual apenas abriu caminho para uma liberação dos costumes que teria continuidade nas décadas seguintes.

2.2. ABAIXO O AMOR – A CRISE DO AMOR ROMÂNTICO

Assistimos, nos últimos anos, a dois processos simultâneos em relação ao amor e à sexualidade. O amor romântico sofre uma crise em meio aos impulsos de uma sociedade consumista e o sexo, cada vez mais, se libera de suas antigas amarras. A seguir, analisaremos os dois processos.

Nossa modernidade é marcada pelo consumismo, os shoppings estão cheios de lojas com diversas marcas dos mais diferentes produtos. E assim, compramos, trocamos o velho por uma versão melhorada, jogamos fora o que não nos serve mais. Zygmunt Bauman (2003) compara os relacionamentos humanos com o ato de consumir, ao qual já estamos tão acostumados. Compramos por impulso, os impulsos compelem a buscar do prazer instantâneo, desejamos satisfação imediata. “A curta expectativa de vida é o trunfo dos impulsos” (BAUMAN, 2003, p. 27) Uma vez satisfeito, aquele primeiro impulso se dissipará e não deixará maiores consequências em nossas vidas ou consciências. Estaremos, então, prontos para um novo impulso e uma nova experiência prazerosa.

Bauman defende que um processo parecido aconteceria nas relações atuais. Para o teórico, vivemos numa sociedade líquida, que se transforma o tempo todo, não se fixa em uma única possibilidade. Da mesma forma, os sentimentos e as relações se formam com maior facilidade, mas também deixam de existir num piscar de olhos. O indivíduo moderno busca em seus relacionamentos satisfação e prazer, como que por impulso. Quando o prazer diminui e os esforços exigidos se tornam grandes demais, busca-se uma nova forma de se obter prazer, com outras pessoas, em outros lugares.

E assim é numa cultura consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea [...]. A promessa de aprender a arte de amar é a oferta [...] de construir a ‘experiência amorosa’ à semelhança de outras mercadorias [...]. (BAUMAN, 2003, p. 21-22)

O amor romântico idealizado, em busca do ser que tornará nossa existência completa para todo o sempre fica, assim, cada vez mais distante. Desejamos as emoções, o prazer na companhia do outro, porém, se nos entregamos a um relacionamento, surgem dúvidas, se escolhemos a pessoa certa, se o sentimento será forte o suficiente a longo prazo etc. Não existem heranças ou linhagens em jogo como havia na Idade Média, podemos sair de um relacionamento quando desejarmos, assim que ele não nos satisfaça mais. Relacionamentos modernos como o “viver juntos” são poupados de toda a carga institucional do casamento tradicional, “Suas intenções são modestas, não se prestam a juramentos [...] Você pede menos, aceita menos [...]” (BAUMAN, 2003, p. 46).

2.3. VAMOS FALAR DE SEXO – O SEXO CASUAL

Por muito tempo, gerações de homens e mulheres absorveram o discurso religioso que transformou sexo em pecado. A sexualidade foi regulada como um problema público e ligada ao medo e a punições. Durante o século XX, as normas são relaxadas e o sexo passa de pecado para uma expressão do amor, protegido pela intimidade da relação a dois. Os últimos cinquenta anos representaram imensas mudanças no campo da sensualidade e da eroticidade. Encontra-se cada vez mais liberdade para pensar, falar e fazer sexo e a ele se associam prazer e alegria.

O psicanalista Jurandir Freire Costa (1999) observa em sua experiência profissional uma crescente “dissociação entre satisfação sexual e satisfação amorosa.” (COSTA, 1999, p. 34) A busca pela satisfação sexual já pode caminhar de forma independente da busca pelo amor e “Os indivíduos, na maioria, já não duvidam de que a satisfação sexual é alguma coisa devida a todos e de que qualquer coerção desse direito moral significa abuso ou violação da vida privada.” (COSTA, 1999, p. 34)

A prática do sexo casual, fora de um relacionamento amoroso, é uma expressão desta busca por prazer. Estas relações rápidas têm como objetivo a satisfação sexual de ambos os amantes, não envolvem sentimentos ou expectativas de futuro. São soluções para aqueles sem tempo ou vontade de se engajar em relacionamentos longos que exigirão grande esforço para sua manutenção.

O foco no sexo em detrimento de sentimentos românticos gera uma série de novos relacionamentos. Bauman exemplifica algumas possibilidades citando os escritos de

Catherine Jarvie na seção “Espírito dos relacionamentos” do *Guardian Weekend*. As “soluções de meio-termo” são encontros casuais de uma noite, pautados no sexo, que podem se prolongar, eles são “um meio-termo emocional entre a liberdade do encontro e a seriedade de um relacionamento significativo.” (JARVIE, 2002, *apud* BAUMAN, 2003, p. 25).

Outra expressão dos encontros casuais são as “relações de bolso”, relações curtas que não devem exigir esforços ou compromissos. “Uma ‘relação de bolso’ é a encarnação da instantaneidade e da disponibilidade.” (BAUMAN, 2003, p. 36)

2.4. MEU NOVO AMOR – REPENSANDO O AMOR ROMÂNTICO

Enfrentamos atualmente sucessivos movimentos de avanço e retração em nossos relacionamentos e expectativas amorosas. A crescente liberdade sexual convive com conceitos antigos arraigados na nossa sociedade. A respeito de uma pesquisa realizada nos Estados Unidos no final da década de 1980, Giddens observa que “[...] a distinção da garota decente/vadia ainda se aplica em certo grau, assim como a ética da conquista masculina.” (GIDDENS, 1992, p. 19)

Analizando outra pesquisa sobre o comportamento sexual de adolescentes norte-americanos nos anos 1980, Giddens ressalta que “ [...] a diversidade sexual existe juntamente com a persistência das ideias de romance [...].” (GIDDENS, 1992, p. 61) Ele afirma que para grande parte das jovens

[...] Entretanto, neste momento, a procura do amor romântico não significa mais o adiamento da atividade sexual até que o relacionamento desejado apareça. Fazer sexo com um novo parceiro pode ser o início do encontro fatídico buscado, mas mais provavelmente não o é. (GIDDENS, 1992, p. 60)

Noções como estas têm se enfraquecido nos últimos anos, mas ainda é possível encontrar seus ecos nos comportamentos de muitas pessoas. As noções modernas se chocam com nosso aprendizado emocional, que carrega as heranças do amor romântico. Ainda que apenas inconscientemente, acredita-se que só esse sentimento nos trará a felicidade. “Vistas de perto, as exigências do ideal romântico são tão duras quanto à maioria dos ideais de autoperfeição que o Ocidente inventou.” (COSTA, 1999, p. 74) O ideal, nunca alcançado, gera a infelicidade.

Os ideais do amor romântico se tornaram incompatíveis com os desejos do indivíduo contemporâneo. Ansiamos o encantamento e o arrebatamento mas não queremos abrir mão da liberdade, autonomia, do direito de escolha. Nossa mentalidade não é a mesma dos que viveram no século XIX. É natural, então, que o romantismo já não se adeque às expectativas sentimentais do século XXI e acabe por causar sofrimento.

Jurandir Freire Costa afirma que “o amor é uma crença emocional e, como toda crença, pode ser mantida, alterada, dispensada, trocada, melhorada, piorada ou abolida.” (COSTA, 1999, p. 12) Para o autor, é necessário, portanto, ressignificar o sentimento que chamamos de amor, de forma que ele incorpore nossa modernidade fluida, com seus novos afetos, relacionamentos e sexualidade. “Trata-se de perguntar se não podemos reinventar um modo de amar menos trágico, heroico ou dramático e mais à altura de nossa liberdade.” (COSTA, 1999, p. 75)

Giddens (1992) sugere uma alternativa ao conflito amoroso contemporâneo, o amor confluyente. Esta nova forma de amor, segundo o autor, seria mais ativa, transitória, ao contrário do amor romântico, que busca a eternidade. A concretização do amor confluyente se dá muito mais no relacionamento que traga satisfação no que na escolha da alma gêmea, a pessoa especial. O sentimento só avançaria até o ponto em que os dois envolvidos estivessem dispostos a se envolver um com o outro.

O amor confluyente dá grande importância à sexualidade, “ [...] e transforma a realização do prazer sexual recíproco em um elemento-chave na manutenção ou dissolução do relacionamento.” (GIDDENS, 1992, p. 73) Para Giddens, o amor confluyente se torna um ideal em sociedades onde todas as pessoas buscam a realização sexual.

O relacionamento puro, termo cunhado pelo sociólogo, seria a concretização do amor confluyente:

Refere-se a uma situação em que se entra em uma relação social apenas pela própria relação, pelo que pode ser derivado por cada pessoa da manutenção de uma associação com outra, e que só continua enquanto ambas as partes considerarem que extraem dela satisfações suficientes, para cada uma individualmente, para nela permanecerem. (GIDDENS, 1992, p. 68-69)

Estes relacionamentos não precisam necessariamente ser monogâmicos. A relação só se justifica enquanto beneficiar os envolvidos, do mesmo modo, a exclusividade sexual só precisa estar presente se os parceiros a considerarem “desejável ou essencial.” (GIDDENS,

1992, p. 74) Cada relação deve ter a liberdade de desenvolver seus próprios princípios, que funcionem naquele momento para os amantes. O relacionamento puro é fruto de uma negociação entre as duas partes que passam a conhecer as peculiaridades e preferências do outro, entrando por fim num consenso que as satisfaça. Padrões sociais impostos não têm lugar nestas relações.

Aos poucos os indivíduos se livram de instrumentos sociais repressores, avançam em direção a liberdade sexual e deixam de acreditar que o amor romântico e o casamento são os únicos modelos de felicidade possíveis. Reconhecer a pluralidade de relacionamentos existentes é um primeiro passo no desafio que se apresenta: encontrar a forma de relacionamento, ou por que não, as várias formas, que satisfaçam cada um.

3. A COMÉDIA ROMÂNTICA E O CINEMA HOLLYWOODIANO

Após esse breve estudo das práticas amorosas e sexuais no Ocidente, nos aproximamos de nosso objeto de pesquisa: o cinema. Dizer que os filmes refletem nossa sociedade seria uma simplificação, a relação entre cinema e sociedade é complexa e não cabe neste trabalho. Contudo, pode-se afirmar que o cinema é influenciado por transformações históricas, pela cultura de seu tempo, por demandas da sociedade e também pela economia. As representações de pessoas, lugares, acontecimentos, crenças e comportamentos que vemos nos filmes são expressões do que os cineastas percebem de seus contextos, adaptados a convenções de narrativa, de gêneros e exigências comerciais (PENNINGTON, 2007). Os filmes não são espelhos da sociedade, mas permitem um vislumbre do mundo e da época em que são feitos, assim como das ideologias que tentam propagar.

Para chegar até as comédias românticas, se faz necessário analisar, antes, a tradição cinematográfica da qual este gênero de filmes faz parte, o cinema hollywoodiano e sua narrativa clássica. Desde sua criação, há mais de um século, o cinema se transformou. De representações de situações cotidianas, chegamos à era dos grandes *blockbusters* que movimentam centenas de milhões de dólares em todo o mundo. Os Estados Unidos abrigam em Hollywood uma poderosa indústria cinematográfica capaz de produzir mais de 600 filmes em 2012². A intensa produção aliada a estratégias de marketing e distribuição garante a presença dos filmes hollywoodianos em grande parte do mundo. O amplo alcance do cinema norte-americano difundiu o que David Bordwell (2006) chamou de “a principal tradição em narrativa visual do mundo”, a narrativa clássica hollywoodiana. Apontaremos, a seguir, as principais técnicas desta tradição, criada nos anos 1910, que se desenvolveu ao longo dos últimos cem anos, atingiu milhões de espectadores e se sobressaiu no cinema mundial.

3.1. NARRATIVA CLÁSSICA HOLLYWOODIANA

Bordwell resume assim a narrativa clássica hollywoodiana:

O filme clássico hollywoodiano apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com

² Segundo números do site Box Office Mojo. Disponível em: <<http://boxofficemojo.com/yearly/>>. Acesso: out. 2013.

circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e clara consecução ou não-consecução dos objetivos. (BORDWELL, 2005, p. 278-279)

O autor explica que nesses filmes há um estado inicial das coisas que será alterado por algum elemento e, ao final, este deverá ser eliminado para se alcançar o objetivo da trama: reestabelecer o equilíbrio inicial. Essa organização da narrativa, assim como a grande importância da causalidade no desenvolvimento da trama são heranças do teatro e da literatura. Os acontecimentos devem seguir uma lógica de causa e efeito, possuir uma motivação plausível dentro da história. O efeito de causalidade é estabelecido pela organização das sequências:

Cada cena apresenta etapas distintas. Inicialmente temos a exposição que especifica o tempo, o lugar e os personagens relevantes – suas posições espaciais e seus estados mentais atuais (geralmente resultado de cenas anteriores) [...] No curso de sua ação, a cena clássica prossegue, ou conclui, os desenvolvimentos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores, abrindo, ao mesmo tempo, novas linhas causais para desenvolvimento futuro. (BORDWELL, 2005, p. 282)

A narrativa clássica busca transmitir clareza ao espectador e não promover ambiguidades. A relação de uma cena com outra é ressaltada em vários elementos formais, como os ganchos de diálogos deixados por uma cena e retomados pela próxima ou a presença recorrente de objetos, motivos que se repetem em diversas situações durante o filme. A trama leva o espectador a formular hipóteses prováveis que serão confirmadas no decorrer da história.

Em geral, os filmes possuem duas linhas de enredo, em que figuram personagens bem definidos como agentes das ações de causa e efeito da trama. Uma delas foca em um romance heterossexual e a outra costuma envolver conflitos com elementos externos como guerra ou trabalho. Uma linha de ação pode ser dominante no desenvolvimento da trama. As duas ações acontecem paralelamente e o clímax dos dois enredos coincide, a resolução de um deles pode deflagrar a resolução do segundo. (BORDWELL, 2005)

Quanto ao famoso “final feliz” dos filmes clássicos hollywoodianos, David Bordwell (2005) afirma que existem duas possibilidades. O final do filme pode ser o fechamento perfeito de uma cadeia de eventos causais, uma conclusão coerente para a narrativa. Contudo, ele argumenta que diversos exemplos de filmes demonstram que o que ocorre frequentemente é um “ajuste mais ou menos arbitrário de um mundo desarranjado no curso dos oitenta minutos precedentes.” (BORDWELL, 2005, p. 283) Este tipo de final não é necessariamente

justificado pela narrativa, mas sim uma forma de concluí-la da forma desejada, sem levar em conta sua relação de causa e efeito com outros acontecimentos. O “final feliz” revela a importância do enredo de romance heterossexual, já que grande parte dos filmes termina com um beijo do casal protagonista que finalmente encontra a felicidade.

A importância da trama no filme clássico hollywoodiano é ressaltada pelo uso dos mecanismos cinematográficos. Iluminação, edição, cenografia e figurinos, por exemplo, devem promover o entendimento da história, a construção dos personagens, a exposição de suas motivações, a percepção das ações que constituem a narrativa. (KRUTNIK e NEALE, 1994, p. 97)

A iluminação deve destacar a figura de fundo; a cor deve definir os planos espaciais; a cada plano, o centro de interesse da história geralmente será centralizado em relação às laterais do quadro. O registro do som é planejado para proporcionar máxima clareza aos diálogos. Os movimentos de câmera são concebidos para criar um espaço volumoso e inequívoco. [...] A montagem clássica tem como objetivos fazer com que cada plano seja o resultado lógico de seu antecessor, e reorientar o espectador por meio de posicionamentos repetidos de câmera. (BORDWELL, 2005, p. 292)

Em seu livro *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*, David Bordwell aborda o modo como as normas clássicas da narrativa hollywoodiana têm sido adaptadas nas últimas décadas. Ao tratar do roteiro dos filmes hollywoodianos, o pesquisador traz as recomendações de diversos manuais de roteiro quanto à estrutura da história. Autores como Constance Nash e Syd Field propõem uma divisão do filme em três atos. O primeiro ato apresenta o herói e seu universo e termina com a introdução do problema que ele enfrentará. O segundo ato expõe a luta do personagem com o seu problema, no final deste ato o herói enfrentará seu pior momento. O terceiro ato traz o protagonista superando seu problema e retornando a uma situação de equilíbrio. A maioria dos roteiros produzidos em Hollywood seguiria esta estrutura. (BORDWELL, 2006, p. 29)

Já Kristin Thompson teria observado em filmes hollywoodianos desde a era dos estúdios até os últimos anos, uma estrutura dividida em quatro partes seguidas de um epílogo. A primeira parte, chamada de *Setup*, ou apresentação, equivalente ao primeiro ato, introduz o contexto do protagonista assim como os seus objetivos e termina com um ponto de virada que deflagará mudanças na situação de equilíbrio inicial. O *Setup* pode também ser dividido em duas partes entre as quais acontecerá um incidente que provocará consequências importantes.

A segunda parte, chamada de *Complicating Action*, a complicação, retoma o objetivo do protagonista, que pode mudar de tática para atingi-lo ou enfrentar uma nova situação, chamada por Thompson de *counterssetup*. A terceira parte é o *Development* ou desenvolvimento, quando o protagonista luta para atingir seu objetivo enfrentando obstáculos que o atrasam. Geralmente o personagem não faz muitos avanços em direção à resolução nesta parte do filme. A quarta parte, o *Clímax*, acontece depois que o protagonista enfrenta um momento de crise que o obriga a agir. Será esclarecido neste momento se o objetivo do herói pode ser alcançado. Geralmente haverá após as quatro partes definidas um Epílogo, responsável por confirmar a situação de estabilidade alcançada ao final do filme. Apesar de ter encontrado esse tipo de estrutura em grande parte dos filmes hollywoodianos, Thompson admite que alguns filmes não se encaixam na divisão em quatro partes. (BORDWELL, 2006, p. 35-41)

Bordwell (2006) afirma que o cinema clássico hollywoodiano passou por transformações em suas premissas desde as décadas de 1960 e 1970. Contudo, enquanto alguns teóricos argumentam que existe hoje um cinema pós-clássico que rompeu com todas as tradições, Bordwell defende que todas as novidades encontradas em filmes modernos são baseadas nos cânones da narrativa clássica. Uma montagem rápida e dinâmica com mais cortes e planos mais curtos, o uso de planos próximos, assim como a referência a outros filmes são algumas das características encontradas nos filmes do “novo estilo” hollywoodiano. Mas, para Bordwell, essas e outras inovações técnicas continuam a servir aos propósitos da narrativa clássica.

Apesar de todas as mudanças históricas e variantes locais que encontramos no estilo contemporâneo, ainda estamos lidando com uma versão do cinema clássico. Uma análise de praticamente qualquer filme do período considerado confirmará a simples verdade com a qual eu comecei: quase todas as cenas em quase todos os filmes de massa (e na maioria dos filmes “independentes”) são encenadas, filmados e editados de acordo com princípios cristalizados nos anos 1910 e 1920. (BORDWELL, 2006, p. 180)

3.2. ASSIM ESTAVA ESCRITO – OS GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS

Assim como a narrativa clássica herdou diversos elementos da literatura, de seu modo de contar histórias, a divisão de filmes em gêneros cinematográficos também foi inspirada nas letras. A primeira tentativa de estabelecer as diferenças entre os vários tipos de literatura foi feita por Aristóteles. Ele separou a chamada poesia de formas literárias como a tragédia e o

épico e definiu as características específicas de cada tipo. Até o século XVIII as divisões feitas por Aristóteles ganharam novas regras e se tornaram mais rígidas ao definir diversas “espécies” literárias. Esta tradição foi desprezada pelo Romantismo e recuperada apenas nas décadas de 1930 e 1940. (BUSCOMBE, 1970)

Quando Hollywood estabeleceu um esquema de produção cinematográfica industrial nas primeiras décadas do século XX surgiu a necessidade de uma individualização de seus produtos. Ainda que fosse feito dentro do modelo clássico e seguisse suas premissas técnicas e narrativas, cada filme deveria ter sua particularidade, algo que o distinguisse da produção intensa de filmes. Era preciso aliar o prazer encontrado na familiaridade da narrativa clássica a um certo grau de variação e ineditismo. A solução veio na divisão em gêneros. “Gêneros, assim, combinam as vantagens da diferenciação com as vantagens de uma exigência preponderante por repetição e padronização. Cada filme era único, mas cada filme também era apenas uma variação de uma fórmula ou de um tipo.” (KRUTNIK e NEALE, 1994, p. 99)

Gêneros como o melodrama, o faroeste, o filme de terror, a comédia e outros apresentam variações das normas clássicas que os diferem uns dos outros: “diferentes ênfases na história e sua narrativa, diferentes tipos de metas para seus protagonistas, diferentes fontes e tipos de espetáculo, diferentes fontes de drama e conflito, diferentes tipos de equilíbrio entre espetáculo e narrativa.” (KRUTNIK e NEALE, 1994, p. 100)

Edward Buscombe (1970) explica como determinados elementos formais fazem parte da diferenciação entre gêneros. O tipo de cenário e locação, a cenografia, os figurinos, os objetos de cena são determinados pelo gênero ao qual pertence certo filme. Mas, não são apenas os elementos visuais que definem o gênero, determinadas convenções narrativas são adotadas em cada tipo de filme. Por exemplo, nas comédias românticas clássicas, uma convenção adotada era a de que casais só poderiam dormir juntos se fossem casados.

O uso das convenções de gênero seria favorável aos filmes pois, como afirma Buscombe, “exposição constante a uma sucessão de filmes leva o público a reconhecer certos elementos formais como um acréscimo de significado.” (BUSCOMBE, 1970, p. 43) Os espectadores, acostumados a assistir filmes de determinados gêneros, percebem as particularidades da narrativa ou o uso específico da cenografia, por exemplo, e da iluminação, para transmitir certa mensagem. A familiaridade gera prazer no ato de assistir ao filme.

Mas o conceito de gênero inclui mais do que certas convenções formais e de narrativa unidas na construção de uma história que busca a aprovação do público, segundo Mark Rubinfeld (2001). A análise de gêneros também possui uma dimensão política já que permite compreender os papéis e conflitos sociais propagados por estes filmes assim como os valores e crenças de uma sociedade. “Gêneros específicos tendem a se tornar populares em certos momentos porque eles conseguem de alguma forma incorporar e trabalhar com contradições sociais que a cultura precisa enfrentar mas não consegue fazê-lo a não ser no reino da fantasia.” (MARCHETTI, 1989, p. 187 *apud* RUBINFELD, 2001, p. XIX)

Nos aproximamos agora do gênero que interessa a esta pesquisa, a comédia romântica. Se esse tipo de filme constitui em gênero cinematográfico, é necessário estabelecer quais são os elementos formais que o distinguem de outros gêneros como a comédia e o melodrama, que abordam, por vezes, as mesmas temáticas. Também nos interessam os papéis sociais contidos neste tipo de filme e os valores embutidos em suas narrativas.

3.3. AMOR EM JOGO - A COMÉDIA ROMÂNTICA HOLLYWOODIANA

A comédia romântica é um dos gêneros mais antigos de Hollywood e sobreviveu a gêneros de sucesso como o faroeste e o musical. Sua permanência do final do século passado até as primeiras décadas do século XXI pode ser comprovada pelos números. Apenas no ano de 1999, foram lançadas 15 comédias românticas que venderam mais de 3 milhões de ingressos nos cinemas, enquanto nos três anos precedentes, 8 comédias românticas arrecadaram mais de 100 milhões de dólares. (RUBINFELD, 2001) Este ranking inclui filmes conhecidos de qualquer aficionado do gênero: *Noiva em Fuga* (*Runaway Bride*, Garry Marshall, 1999), estrelado por duas grandes estrelas de comédias românticas, Julia Roberts e Richard Gere; *Quem Vai Ficar com Mary* (*There's Something About Mary*, Peter Farrelly e Bob Farrelly, 1998); *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (*My Best Friend's Wedding*, P. J. Hogan, 1997), também com Julia Roberts, e *Melhor é Impossível* (*As Good As It Gets*, James L. Brooks, 1997).

Nos anos seguintes os números continuaram promissores. Entre 2000 e 2012, 17 comédias românticas tiveram arrecadações que ultrapassaram os 100 milhões de dólares.³

³ Segundo números do site Box Office Mojo. Disponível em: <<http://boxofficemojo.com/genres/chart/?id=romanticcomedy.htm>>. Acesso: out. 2013.

Casamento Grego (*My Big Fat Greek Wedding*, Joel Zwick, 2002) é atualmente a comédia romântica mais vista de todos os tempos e acompanha a trajetória de um casal de origens diferentes, ela grega de família tradicional, ele, americano, em direção ao altar. A lista segue com filmes como *Do que as Mulheres Gostam* (*What Women Want*, Nancy Meyers, 2000) e *Hitch: Conselheiro Amoroso* (*Hitch*, Andy Tennant, 2005) que trazem protagonistas masculinos para suas histórias. *A Proposta* (*The Proposal*, Anne Fletcher, 2009) e *Doce Lar* (*Sweet Home Alabama*, Andy Tennant, 2002) são protagonizados por jovens mulheres com carreiras bem-sucedidas. *Alguém Tem que Ceder* (*Something's Gotta Give*, Nancy Meyers, 2003) e *Simplemente Complicado* (*It's Complicated*, Nancy Meyers, 2009) levam as telas casais com mais de sessenta anos.

O gênero de comédias românticas tem garantido aos estúdios filmes com relativo baixo custo de produção e retorno garantido. São filmes com grande alcance de público não apenas nos EUA mas em cinemas ao redor do mundo. A história do casal que enfrenta obstáculos para encontrar, no final, o tão esperado amor ainda fascina os espectadores, mas essa história já foi contada de formas diferentes. A comédia romântica, como tantos outros gêneros, não é estática, e nos quase cem anos de sua existência já teve diversas feições. Vejamos a evolução desse gênero dentro da indústria cinematográfica hollywoodiana.

A década de 1920 assistiu ao lançamento de diversos filmes classificados como comédias de casamento e comédias românticas. O conflito entre a estrutura social patriarcal e as transformações da época que seguiu à Primeira Guerra Mundial, com ênfase para mudanças no campo da sexualidade, foi tratado nestes filmes com a sexualização de um dos protagonistas ou do casal. A promoção da sexualidade seria a solução para casamentos em crise e diversos personagens tentaram se fazer mais desejáveis aos olhos do parceiro. (KRUTNIK e NEALE, 1994). São filmes da época *So This is Marriage* (1924, Hobart Henley), *Exchange of Wives* (1925, Hobart Henley) e *Why Change your Wife?* (1921, Cecil B. DeMille).

Aos filmes dos anos 1920 se sucederam as *screwball comedies*, filmes que davam um caráter excêntrico à conquista amorosa e ao romance. Caracterizada por diálogos rápidos e sagazes entre o casal protagonista, o namoro por várias vezes passava longe do sentimentalismo. A trama envolve o casal em situações cômicas de mal-entendidos que os leva a comportamentos incomuns. “Os protagonistas destes filmes costumam ser liberados de certas restrições convencionais. Os heróis e heroínas frequentemente fazem quase tudo o que

querem.” (MCCAFFREY, 1968, p. 13 *apud* KRUTNIK e NEALE, 1994, p. 152,) Com mais frequência são as heroínas que apresentam comportamentos excêntricos, como a personagem Ellie (Claudette Colbert) de *Aconteceu Naquela Noite* (*It Happened One Night*, 1934, Frank Capra). Criada por um pai rico e super-protetor, Ellie não sabe lidar com coisas comuns do dia-a-dia e foge à beira do altar.

Em outros filmes encontramos representações de mulheres independentes e homens submissos, como Bullock (Eugene Pallette) o pai de família dominado pela esposa autoritária em *My Man Godfrey* (1936, Gregory La Cava). Personagens femininas ambiciosas como a “gold-digger”, interesseira que fará tudo para alcançar a riqueza, são recorrentes nos filmes do período. Contudo, a criação deste tipo de protagonista possui um objetivo definido. “Cada uma das opções representa um meio pelo qual mulheres podem escapar das restrições do casamento e da dependência econômica e que é ideologicamente desacreditado e voluntariamente abandonado pelas heroínas das *screwball comedies*.” (KRUTNIK e NEALE, 1994, p. 168)

Steve Neale e Frank Krutnik (1994) afirmam que tais comportamentos não tradicionais são retratados apenas para, ao longo do filme, serem vencidos e substituídos por valores convencionais, principalmente com a consolidação do casamento e da família. As mulheres excêntricas caminham em direção ao casamento e assumem papéis mais adultos e responsáveis. Ao final de *My Man Godfrey* a autoridade masculina é restabelecida quando o protagonista Godfrey reconstitui a posição de Bullock como bom provedor da família.

No início dos anos 1940, especialmente durante a Segunda Guerra Mundial uma “ideologia de compromisso e comunidade” (KRUTNIK e NEALE, 1994, p. 169 *apud* POLAN, 1983, p. 28) tomou conta das comédias românticas enfraquecendo a ideia de amor e romance como mais importantes na união de um casal. A protagonista “gold-digger” é substituída pela “boss-lady”, mulher que aspira e trabalha em prol de sua carreira mas a coloca em segundo plano quando encontra o homem que consegue abrir seu coração e liberar seus verdadeiros instintos de esposa e mãe. (KRUTNIK e NEALE, 1994, p. 169)

Nas décadas de 1950 e 1960 o gênero se fortaleceu e produziu alguns de seus clássicos mais conhecidos, como *A Princesa e o Plebeu* (*Roman Holiday*, Willian Wyler, 1953), *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, Billy Wilder, 1961) e *Quanto Mais Quente Melhor* (*Some Like it Hot*, Billy Wilder, 1959). É possível encontrar nos filmes do período um

destaque para a sedução e a sexualidade, muitos dos protagonistas masculinos tinham como principal objetivo conquistar e levar sua desejada para a cama. O uso da “comédia física” também esteve em voga como elemento de humor e para desencadear o desfecho desejado, como as grandes sequências de perseguição ao final do filme, onde um dos protagonistas se apressa para superar o último obstáculo que separa o casal. A visão do casamento se altera. Enquanto nos filmes da década anterior a heroína, ambiciosa, deveria ser convencida de que casamento e família são opções melhores, agora é o homem quem hesita em assumir o compromisso, o casamento seria o fim de sua liberdade e só válido se fosse com a pessoa certa. (KRUTNIK e NEALE, 1994)

O crescimento do movimento feminista em sua luta pelos direitos das mulheres assim como a gradual liberalização sexual e aumento das taxas de divórcio nos anos 1970 contribuíram para o surgimento de uma onda de filmes que questionaram valores tradicionais, os papéis sociais de homens e mulheres e instituições como o casamento. O casamento não é mais a garantia do final feliz e há uma tendência em valorizar “[...] os direitos do indivíduo acima das necessidades do casal, vemos a celebração da auto-expressão: filme após filme que enfatiza a liberdade de se separar ou a liberdade de imaginar, e experimentar, diferentes tipos de relacionamentos que permitam mais liberdade.” (RUBINFELD, 2001, p. 123) As mulheres destes filmes por vezes rejeitam suas posições de esposas, donas-de-casa, e buscam satisfação pessoal.

Noivo Neurótico, Noiva Nervosa (*Annie Hall*, Woody Allen, 1977) dá um tratamento pouco convencional aos relacionamentos amorosos, resumido em uma das falas do filme: *Love fades* (o amor passa, murcha). Alvy (Woody Allen) é neurótico e controlador com sua namorada Annie (Diane Keaton). Annie tenta lidar com Alvy ao mesmo tempo em que investe em sua carreira. Porém, se sentindo sufocada ela termina o relacionamento, apesar do pedido de casamento de Alvy. Não há final feliz para o casal, o que não quer dizer que os protagonistas, sozinhos, não poderão ser felizes. Annie coloca suas necessidades acima de qualquer sentimento romântico que tenha existido ou mesmo da pressão social em estabelecer um relacionamento amoroso bem-sucedido.

Outro exemplo de transgressão aos valores românticos tradicionais é o filme *Alice Não Mora Mais Aqui* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, Martin Scorsese, 1974). Alice (Ellen Burstyn) é uma dona-de-casa e mãe infeliz no casamento e no papel que ela representa na família. Após um acidente, fica viúva e precisa cuidar de si mesma e do filho. Ela consegue se

sair bem na tarefa e se torna mais confiante. Quando conhece David (Kris Kristofferson), entende que pode ser bom estar em um relacionamento, mas não é essencial, Alice pode viver sem um homem se quiser.

Os anos 1980 e 1990 representaram um retorno às antigas convenções das comédias românticas, como, por exemplo, o final feliz. O romance heterossexual se fortalece e o casal e a família são proteções contra os perigos da vida moderna. Os casais destes filmes são típicas almas gêmeas que precisam ficar juntos para se sentirem completos. Filmes significativos no período são *Feitiço da Lua* (*Moonstruck*, Norman Jewison, 1987), *Harry e Sally – Feitos um para o outro* (*When Harry Met Sally*, Rob Reiner, 1989), *Uma Linda Mulher* (*Pretty Woman*, Gary Marshall, 1990), *Splash – Uma sereia em minha vida* (*Splash*, Ron Howard, 1984) e *Tootsie* (*Tootsie*, Sydney Pollack, 1982).

Apesar das diversas mudanças, do abandono de certos aspectos da narrativa e recuperação de outros, alguns fatores são constantes nas comédias românticas, ultrapassam tendências e estabelecem a tradição do gênero. Das primeiras “comédias de casamento” dos anos 1920 até os lançamentos mais recentes, as comédias românticas sempre se preocuparam com o desenrolar do romance heterossexual e com as representações de amor, sexualidade, casamento e família. (KRUTNIK e NEALE, 1994, p. 5)

O autor Brian Henderson atesta a dificuldade em se delimitar o gênero de comédias românticas, visto que os principais elementos que o caracterizam, a comédia e o romance, estão presentes na maioria dos filmes de Hollywood dos mais diversos gêneros. Krutnik e Neale (1991) argumentam, entretanto, que não é a mera presença do romance e da comédia que definem o gênero e sim os processos pelos quais estas temáticas são desenvolvidas. O tratamento da conquista amorosa e do namoro e a importância dada ao romance nestes filmes os diferencia. A centralidade do romance também é característica do melodrama, contudo, sua abordagem varia bastante em relação a da comédia romântica e é válido ressaltar as diferenças significativas entre dois gêneros tão próximos, exemplo de como tratamentos distintos a temas similares podem resultar em histórias muito diferentes.

Melodramas e comédias românticas tratam, principalmente, da “[...] negociação entre os desejos femininos e os lugares atribuídos às mulheres na sociedade patriarcal, especialmente em termos de casamento e família.” (KRUTNIK e NEALE, 1994, p. 133) No melodrama o conflito interno sofrido pela heroína, entre suas ambições pessoais e suas

obrigações sociais como mulher, muitas vezes é o obstáculo que impede a realização do romance, mas estes e outros obstáculos servem para fortalecer o romance. A não concretização do amor e da sexualidade prolonga a paixão, por isso, frequentemente o amor é colocado em oposição ao casamento, ou frustrado por ele. A união, no final, implica, também, a submissão dos desejos da mulher à ordem patriarcal, representada pelo casamento. Enquanto o foco do melodrama está na criação de mais e mais impedimentos para a consumação do amor, na comédia romântica a energia e força da trama são dedicadas a superá-los. A comédia romântica dirige seus protagonistas ao casamento, ao contrário do que acontece no melodrama, aqui, este é o objetivo da corte amorosa. A narrativa do melodrama se desenvolve por causa dos conflitos internos da heroína, ela é a maior protagonista. Já a comédia romântica, que se concentra no processo da conquista, se preocupa também com o herói; o casal é o protagonista. (KRUTNIK e NEALE, 1994)

Rubinfeld define comédia romântica como “[...] um filme de Hollywood que se concentra essencialmente no romance e na comédia, com seus elementos românticos superando os elementos cômicos. A história de amor é obviamente fundamental para narrativa.” (RUBINFELD, 2001, p. 70) Estes filmes incluem, um encontro entre herói e heroína que formarão, no futuro, um casal; obstáculos para que eles percebam, admitam e concretizem o amor; a superação dos obstáculos e um final feliz.

“Comédias românticas celebram a união de indivíduos especiais” (KRUTNIK e NEALE, 1994, p. 140) A compatibilidade entre o casal protagonista é ressaltada ao longo dos filmes que, ao mesmo tempo, apresentam contratempos que os impedem de perceber e investir nesta compatibilidade. Os contratempos podem envolver uma antipatia inicial entre o herói e a heroína, causada por mal-entendidos e noções errôneas a respeito do outro que serão corrigidas no decorrer da história; a presença de terceiros que também tenham interesses amorosos em um dos protagonistas; a descrença de um dos personagens em amor e romance ou ambições que impedem a união (carreira, viagens, independência, mudanças etc). O processo da conquista envolve a transformação dos desejos iniciais do casal, que abandonam todas as vontades que impedem o namoro. Segundo Krutnik e Neale (1994), historicamente, os desejos das mulheres têm sido mais abandonados ou modificados nestes filmes. São as aspirações femininas que impedem a união e é a mulher que precisa ser convertida com mais frequência do que o homem.

Em *A Proposta* (*The Proposal*, Anne Fletcher, 2009) Margaret (Sandra Bullock) é uma editora de livros *workaholic*. Autoritária e temida por seus subordinados, ela resgata o papel da “boss-lady”. Quando fica sabendo que seu visto nos EUA não será renovado e ela será deportada de volta para o Canadá, Margaret vê como única alternativa se casar com seu assistente, Andrew (Ryan Reynolds). Andrew detesta Margaret, mas quando ela ameaça sua carreira, o jovem é obrigado a aceitar. A antipatia entre os dois é marcada por diversas discussões e expressões de exasperação. O falso casal viaja para o Alasca para conhecer a família de Andrew, que não sabe da verdade. Obrigados a fingir para os familiares e para os oficiais da imigração, Margaret e Andrew passam cada vez mais tempo juntos e o carinho da família Paxton entenece Margaret. Como era de se esperar, o casal acaba se apaixonando. Eles percebem que na verdade estavam enganados um sobre o outro; Andrew nota que Margaret não é tão fria quanto parece e ela começa a conhecer a personalidade de Andrew, antes apenas um funcionário. O filme mostra claramente a transformação de Margaret de mulher auto-suficiente e dominadora, no início, para uma pessoa mais meiga e menos egoísta. E o veículo da transformação é a gentileza de Andrew e sua família. Margaret só era uma pessoa fria por falta de amor; quando o encontra, ela pode se redimir e alcançar a felicidade.

Amor à Segunda Vista (*Two Weeks Notice*, Marc Lawrence, 2002) - mais um filme com Sandra Bullock, dessa vez contracenando com Hugh Grant, figurinha carimbada em comédias românticas conhecidas do público – também narra a história de uma antipatia inicial que se transforma em amor. Lucy é advogada e ativista de diversas causas sociais. No início do filme ela luta contra a demolição do centro comunitário de seu bairro. George é o executivo herdeiro da empresa responsável pela destruição do prédio. George, rico, conquistador e mimado representa tudo o que Lucy detesta. Após algumas coincidências, George convida Lucy para trabalhar para ele e na esperança de conseguir conservar o centro comunitário; a moça aceita. Em uma sequência, vemos como a vida de Lucy prossegue nos próximos meses: ela se torna uma espécie de babá para George, que não consegue tomar nenhuma decisão sem ela e, ao mesmo tempo, os dois ficam amigos. Cansada, a advogada se demite. Durante seu aviso prévio aparecem sinais de um envolvimento romântico entre Lucy e George, mas quando ele é obrigado a demolir o centro comunitário de Lucy os dois têm uma grande briga. Ao final, George a procura, conta que conseguiu salvar o centro e assume seu amor, no que é correspondido por Lucy. Aqui, os dois protagonistas mudam ao longo do filme. Lucy despreza a vida de riqueza que George leva, mas aprende a enxergar suas qualidades, contudo, ela não precisa abrir mão de seus ideais para ficar com o ele, pelo

contrário, ela o transforma num homem melhor. George, a princípio um *playboy* superficial, interessado em sair com garotas bonitas e gastar seu dinheiro em festas, acaba se apaixonando por uma mulher que não atende suas exigências estéticas - vide a cena em que ele afirma que Lucy deveria se “embonecar” mais para conseguir um namorado – e se demite da empresa que o obrigava a ser um executivo sem coração.

A narrativa das comédias românticas evolui até o ponto em que os protagonistas percebem seus verdadeiros sentimentos em relação um ao outro e os últimos obstáculos são superados. O amor e a união heterossexual são os caminhos para a felicidade de homens e mulheres. O final feliz do casal é coroado com um beijo, o *key-kiss* que é mais especial do qualquer outro beijo que possa ter acontecido anteriormente. O *key-kiss* representa o fim dos conflitos, o sucesso do amor e o anúncio de uma união permanente. (RUBINFELD, 2001, p. 6) Seu significado é ressaltado pelo uso específico de alguns elementos formais, a trilha sonora se torna mais alta e emocionante, a iluminação destaca o casal de todo o resto, a fotografia captura a ação de diversos pontos e a edição prolonga a duração do momento.

Em geral, os finais felizes das comédias românticas envolvem um casamento ou a promessa dele. O casamento é o desfecho natural para um relacionamento amoroso bem-sucedido. Contudo, estes filmes promovem um tipo específico de casamento: aquele legitimado pelo amor, entre casais que são reconhecidamente “feitos um para o outro”. O casamento por si só não é o objetivo, ele é a consequência, a concretização da felicidade do casal. Margaret e Andrew, de *A Proposta*, passam grande parte do filme tentando realizar o casamento que garantirá o visto de Margaret, um casamento sem amor. Quando a heroína começa a ter sentimentos pelo herói ela não pode aceitar as mentiras envolvidas e termina tudo, aceitando as consequências negativas. No final, os protagonistas finalmente se convencem de que estão apaixonados, momento marcado pela cena do *key-kiss*, combinado, desta vez, com um pedido de casamento, no escritório onde os dois trabalham. Agora sim, eles podem prosseguir para o casamento real.

Encontramos as normas clássicas hollywoodianas na estrutura da narrativa das comédias românticas. Na divisão do roteiro em três atos proposta por manuais de roteiro e retomada por David Bordwell, os filmes do gênero, usualmente, têm no primeiro ato ou no *Setup*, pela classificação de Thompson, a apresentação de heroína e do herói dentro de seus contextos que incluem profissão, família, círculos de amigos. Neste momento conhecemos as principais crenças dos protagonistas e seus objetivos. No final do primeiro ato os

protagonistas se conhecem e são definidos os temas iniciais de seu relacionamento. O segundo ato, que pode ser dividido entre *Complicating Action* e *Development*, traz os problemas que mantêm o casal separado. O terceiro ato, que coincide com o *Clímax* de Thompson, expõe a resolução dos obstáculos e a união do casal, em grande parte dos filmes pontuada pelo *key-kiss*. Em alguns casos ocorre o Epílogo que mostra um pouco da vida do casal como casal e reforça a ideia do final feliz.

3.4. EM SEU LUGAR – REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NAS COMÉDIAS ROMÂNTICAS

Mark Rubinfeld (2001), no livro *Bound to Bond: Gender, Genre and the Hollywood Romantic Comedy*, investiga três décadas de produções de comédias românticas e conclui que suas narrativas perpetuam valores tradicionais e estão alinhadas com a ideologia patriarcal que permeia nossa sociedade. Segundo ele, tais filmes trazem diversos papéis femininos e masculinos que reforçam a ideia de submissão do feminino pelo masculino e do casamento e da família como instituições sagradas, protetoras e como garantia de felicidade. Entre 109 filmes lançados apenas entre 1984 e 1999, parte da amostra total de 155 filmes analisados pelo autor, a esmagadora maioria traz a noção de que suas protagonistas femininas necessitam de um homem, um casamento e filhos para sua realização, a possibilidade de mulheres sobreviverem sozinhas e independentes é raramente cogitada. Da mesma forma, o final feliz realizado pelo casamento, ou pela promessa dele, rejeita qualquer outro tipo de relacionamento.

Filmes como *Uma Linda Mulher* afirmam em suas histórias que tudo o que suas heroínas desejam é um bom homem que possa resgatá-las da suas vidas incompletas através do amor e do casamento. Mulheres como Carol (Helen Hunt) de *Melhor é Impossível*, têm como principal conquista a transformação de homens frios e insensíveis, no início, para príncipes encantados por quem podem se apaixonar. Ainda que estejam tão longe do ideal romântico quanto o obsessivo-compulsivo Melvin (Jack Nicholson), eles merecem a atenção e o amor de suas protagonistas. Heroínas como Kathleen (Meg Ryan) de *Mensagem para Você* (*You've Got Mail*, Nora Ephron, 1998), se apaixonarão até mesmo por heróis que tenham destruído seu negócios e meios de sustento, a exemplo da pequena livraria de Kathleen, obrigada a fechar as portas pelo império editorial comandado por seu par romântico, Joe (Tom Hanks). Mulheres sexualmente e socialmente agressivas serão punidas e abandonadas em favor de representantes das categorias de boa esposa e mãe, com pouco ou

nenhum *sex appeal*, como Julianne (Julia Roberts) em *O Casamento do Meu Melhor Amigo* que ousou priorizar sua carreira e esperar tempo demais para desejar o bom e velho casamento e acaba sozinha.

Rubinfeld delinea os temas mais recorrentes nas comédias românticas e que afirmam ou, em menor proporção, desafiam estas mensagens. O primeiro e mais frequente é o que o autor chama de *regeneração social através da união*. Este tema confirma os valores tradicionais e patriarcais da submissão feminina e do casamento como único modelo de relacionamento possível. “O objetivo destas comédias românticas hollywoodianas é unir romanticamente o herói e a heroína e, mais especificamente, levá-los ao altar.” (RUBINFELD, 2001, p. 112) O casamento traz em si a reprodução de papéis sociais pré-estabelecidos para homens e mulheres: ele, provedor, ativo, agressivo; ela, dependente econômica e emocionalmente, passiva.

O segundo tema, denominado *auto-realização aliada à união* questiona os termos da união. Estes filmes também direcionam seus protagonistas ao altar, mas antes, um estado de infelicidade os leva a avaliar e redefinir a configuração desta união. Em vários casos o novo tipo de relacionamento é exigido pela heroína, que busca e alcança maior autonomia, sem precisar abrir mão da relação amorosa. O mais desafiador dos temas definidos por Rubinfeld é o terceiro, *auto-realização através da separação*. “Estes filmes fazem mais do que questionar e redefinir os termos da união. Eles também desafiam a relevância e a benevolência da instituição do casamento.” (RUBINFELD, 2001, p. 113) A heroína decide sair de seu relacionamento para construir sua identidade, auto-estima e auto-confiança e alcançar a satisfação pessoal. “[...] se ela decidir entrar em um relacionamento de novo, ela poderá fazê-lo sob suas condições – não porque ela precisa, mas porque ela quer.” (RUBINFELD, 2001, p. 113) As narrativas deste tema permitem depreender que é possível ser feliz e completo sem estar numa relação romântica. Diversos exemplos deste tipo de história são encontrados nas produções inovadoras dos anos 1970, como o já citado *Alice Não Mora Mais Aqui*. Entretanto, as décadas de 1980 e 1990 assistiram ao auge dos temas mais tradicionais. Da amostra de 155 filmes do estudo de Rubinfeld, lançados até 1999, 124 centram no primeiro tema, *regeneração social pela união*. Os números reforçam a noção de que há uma tendência no gênero em confirmar valores patriarcais.

3.5. ONTEM, HOJE E AMANHÃ – A COMÉDIA ROMÂNTICA CONTEMPORÂNEA

Contudo, até Rubinfeld admite uma evolução gradual nas histórias das comédias românticas atuais:

[...] as heroínas destes filmes são, em média, mais liberadas econômica e sexualmente do que suas antecessoras. Em geral, elas saíram das cozinhas e foram para os escritórios. Elas são mais instruídas e ricas do que suas companheiras dos anos 1970. Elas sabem o que querem e sabem como conseguir o que querem. Elas não têm vergonha de suas ideias ou de seus corpos. Elas apreciam sexo, falam sobre sexo e fazem sexo, ainda que suas relações sexuais (com o herói) sejam representadas discretamente e seus desejos sexuais sejam, em algum momento, suplantados por seus desejos maternos. Igualmente importante [...] os heróis das comédias românticas recentes são, em média, menos dominantes do que seus antecessores. (RUBINFELD, 2001, p. 149)

Ainda que com histórias tradicionais e romances convencionais, cada vez mais o gênero engloba as mudanças sociais das últimas décadas como a forte presença feminina no mercado de trabalho. Em 14 dos 17 filmes de comédia romântica mais bem-sucedidos entre 2000 e 2012, as protagonistas têm carreiras bem-sucedidas ou seu trabalho representa parte importante da trama. Em *Doce Lar* (*Sweet Home Alabama*, Andy Tennant, 2002) Melanie (Reese Whitherspoon) é uma jovem estilista em ascensão e valoriza muito seu trabalho. Erica (Diane Keaton) é uma escritora madura bem-sucedida em *Alguém Tem que Ceder*. Em *Como Perder um Homem em Dez Dias* (*How To Lose a Guy in Ten Days*, Donald Petrie, 2003) Andie (Kate Hudson) é jornalista e, para escrever a matéria que ela acredita que alavancará sua carreira, se aproxima de Ben (Mathew McConaughey), seu par romântico. Em geral, quando a heroína não possui um trabalho existe uma explicação razoável, como a doença de Lucy (Drew Barrymore) em *Como se Fosse a Primeira Vez* (*50 First Dates*, Peter Segall, 2004), a jovem não possui memória de curto prazo e revive o último dia de que se lembra todos os dias, e mesmo neste caso há a menção à profissão anterior de Lucy, professora de artes. Melanie, Erica, Andie assim como a Lucy de *Amor a Segunda Vista* e Margareth, em *A Proposta*, são mulheres fortes que lutam por seus objetivos, elas são personagens causadoras das ações que movimentam as narrativas de seus filmes.

Mas para Rubinfeld, o gênero ainda é contraditório e veste mensagens antigas em roupagem moderna. Mesmo que Elizabeth (Reese Whitherspoon), de *E se Fosse Verdade* (*Just Like Heaven*, Mark Waters, 2005) dedique sua vida à carreira de médica, ela precisará do beijo de David (Mark Ruffalo) para acordá-la de um coma e de uma vida sem amor e, por

isso, sem significado. Da mesma forma, Lucy, em *Como se Fosse a Primeira Vez*, é resgatada da ignorância de sua doença por Henry (Adam Sandler) que lhe garante uma vida de verdade, com direito a família e filhos.

As autoras Suzanne Ferriss e Mallory Young também abordam os valores contraditórios presentes em muitos filmes atuais, os chamados *chick flicks*, que fazem parte da Chick Culture⁴ e são, basicamente, “filmes comerciais que atraem a audiência feminina.” (FERRISS e YOUNG, 2008, p. 2) Estes filmes não podem ser limitados a um gênero específico, mas, como explicam Ferriss e Young, as comédias românticas - bem como os melodramas – são grandes fontes de *chick flicks*, com suas protagonistas femininas e foco na dinâmica de romances heterossexuais que atraem grande público feminino. Os *chick flicks* alinham-se com valores estéticos pós-feministas como um retorno à feminilidade, maior atenção às relações românticas e a busca pelo prazer feminino, que inclui o prazer em consumir, e podem ser acusados de promover um tipo de cultura irracional, superficial e voltado para o consumo.

As mulheres que se identificam com filmes pós-feministas, entretanto, vêm como bem-vindas a inclusão de romance e feminilidade em suas vidas, e resistem a reduzir a feminilidade, como fazem muitos críticos, a aspectos superficiais como saltos altos e vestidos. A admissão da feminilidade, elas argumentam, não significa a perda da independência e do poder femininos. (FERRISS e YOUNG, 2008, p. 4)

Os filmes desta categoria, segundo as autoras, ajudam as mulheres a lidar com os desafios da vida moderna ao levantar questões sobre os papéis da mulher na sociedade, na família, nas relações com outras mulheres, apesar de fazer isso de maneiras frequentemente contraditórias, como já afirmara Rubinfeld. Por um lado, filmes como *De Repente 30* (*13 Going on 30*, Gary Winick, 2004) obrigam suas protagonistas a escolher entre carreira e independência - que garantiriam uma vida solitária e infeliz - e as alegrias do amor e da família. Por outro, muitas heroínas reforçam a ideia de que é possível conciliar carreira e romance, a exemplo da personagem Elle (Reese Witherspoon) de *Legalmente Loira* (*Legally Blonde*, Robert Luketic, 2001), e que escolher a educação e a carreira também pode ser um caminho para a felicidade. Muitos filmes sugerem o poder da amizade e da solidariedade

⁴ Chick culture pode ser vista como um grupo de produtos midiáticos de cultura popular, principalmente norte-americanos e britânicos, dirigidos principalmente a mulheres de classe média na faixa dos 20 e 30 anos de idade. [...] Como um fenômeno surgido nos idos dos anos 1990, o boom da chick culture refletiu e promoveu a nova visibilidade das mulheres na cultura popular. [...] o crescimento da chick culture forneceu evidências de esforços concentrados para manipular e influenciar os hábitos de consumo de jovens mulheres. (FERRISS e YOUNG, 2008, p. 2)

feminina. Em *Legalmente Loira*, Elle enxerga Vivian (Selma Blair), a noiva de seu ex-namorado, como ameaça, à princípio. Mas por volta da metade do filme, as duas se reconhecem como parceiras e desenvolvem amizade, abandonando a competição e ajudando uma a outra. E, ainda que o filme *Em Seu Lugar* (*In Her Shoes*, Curtis Hanson, 2005) traga um romance tradicional e termine com um casamento, a dinâmica entre as irmãs Rose (Toni Collete) e Maggie (Cameron Diaz) é muito mais importante na trama do que qualquer relacionamento amoroso.

A liberação sexual também chegou, mesmo que de forma tímida, às comédias românticas. Ao mesmo tempo em que cenas de sexo envolvendo as heroínas raramente estão presentes, é possível concluir que a grande maioria delas possui vida sexual ativa seja por meio de conversas sobre o assunto, menções a experiências passadas ou por terem relacionamentos amorosos maduros. Na medida em que estes filmes combinam valores tradicionais, mudanças sociais e conceitos modernos, vê-los como inteiramente positivos ou inteiramente negativos seria uma simplificação.

3.6. DE OLHOS BEM FECHADOS – O SEXO NO CINEMA HOLLYWOODIANO

Assim como na vida real, também no cinema hollywoodiano, o sexo sempre foi um assunto problemático, um tabu. A representação do sexo em filmes, ao longo de mais de cem anos, foi influenciada por objetivos comerciais da indústria cinematográfica e por mudanças culturais percebidas e sentidas por cineastas em suas sociedades refletindo períodos de restrições e outros de maior liberdade. E as comédias românticas não escaparam às diversas abordagens adotadas para tratar de assuntos polêmicos em Hollywood ao longo do século XX.

A urbanização, a modernização e industrialização que atingiram os Estados Unidos entre o final do século XIX e início do século XX fortaleceram as preocupações sociais envolvendo o sexo, como as doenças sexualmente transmissíveis, a prostituição e o sexo antes do casamento. Grupos conservadores voltaram sua atenção para o conteúdo dos filmes, considerados então como uma forma de entretenimento barata para populações pobres e pouco instruídas. Temia-se que as películas influenciassem os comportamentos das pessoas, especialmente dos jovens. Governos municipais e estaduais foram pressionados para o estabelecimento de alguma forma de regulação para as películas. Em 1907 a cidade de Chicago estabeleceu que os exibidores deveriam possuir uma autorização do chefe de polícia

local antes de veicular qualquer filme; qualquer conteúdo considerado obsceno ou imoral sairia de circulação. Enquanto conservadores se inquietavam com aumentos nas taxas de divórcio, prática do sexo fora do casamento e com a sexualidade feminina, cineastas usavam estes assuntos no centro de suas narrativas. Representações de moças inocentes seduzidas e levadas à perdição e muitas vezes, à prostituição por homens experientes estavam presentes em muitas películas dos anos 1910. Ao mesmo tempo em que ocorriam debates sobre o que seria permitido ou não nos cinemas, diretores e produtores tentavam encontrar um meio-termo ao associar imagens de sexo e nudez ao adultério e a comportamentos imorais, gerando mensagens moralizantes para a sociedade. Incluíam-se comportamentos sexuais em ambientes como bordéis, como no filme *The Voice of Satan* (1915), sobre as experiências de uma mulher forçada a se prostituir. Em oposição às virgens inocentes, diversos filmes representavam mulheres *vamp*, sedutoras, capazes de levar bons homens à ruína. Os estúdios promoviam atrizes como símbolos sexuais. Greta Garbo representou diversos papéis de mulheres que violavam as normas sexuais tradicionais. Outro tipo de personagem feminina transgressora bastante popular eram as *flappers*, jovens mulheres moradoras das grandes cidades, muito liberadas em seus modos e ideias. Desde essa época, elipses eram a forma mais usada para implicar relações sexuais, sem mostrá-las explicitamente. (PENNINGTON, 2007)

Até 1921, vários estados americanos já possuíam mecanismos de regulação cinematográfica. Em 1922, em parte para limitar a influência de organizações a favor da censura nos filmes, as maiores companhias da indústria cinematográfica fundaram a Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA), que deveria assegurar que o conteúdo de seus filmes não fosse imoral. Em 1927 Will H. Hays, primeiro presidente da MPPDA divulgou um primeiro manual sobre o que seria permitido nos filmes e o que não seria. A essa primeira lista seguiu-se um Código de produção a ser seguido por todos os estúdios, o Código refletia “[...] uma visão cristã e conservadora da sexualidade humana e do casamento.” (PENNINGTON, 2007, p. 5) e incluía normas de auto-regulação para os produtores. Os elaboradores do código mostraram uma especial preocupação com a possibilidade de que o público viesse a imitar os comportamentos vistos nas telas de cinema.

Embora o Código tratasse de outras questões além do sexo, ele devotou considerável atenção a expurgá-lo. Ele confirmava a visão conservadora de que qualquer relaxamento nas morais sexuais tradicionais causaria um enfraquecimento nos laços matrimoniais. Sexo fora do casamento não era apenas errado, mas também ameaçava a instituição do casamento. [...] Os estúdios também eram proibidos de implicar que ‘formas baixas de relações sexuais’ eram ‘aceitas ou comuns’ [...] Essas ‘formas baixas’ incluíam

adultério, atos apaixonados como ‘beijos excessivos e sensuais, abraços sensuais, posturas e gestos sugestivos’, sedução ou estupro, ‘perversões sexuais’, escravos brancos, miscigenação, higiene sexual e doenças venéreas, parto, e genitais de crianças. A proibição contra ‘perversões sexuais’, que incluía homossexualidade e pedofilia, era absoluta, proibindo ‘qualquer referência ao assunto’. (PENNINGTON, 2007, p. 6)

Cineastas se esforçaram para manipular as restrições e criar justificativas narrativas para a presença ou sugestão da nudez, por exemplo, que pelo Código só poderia ser usada quando essencial à trama. Ernst Lubitsch, diretor de *screwball comedies* dos anos 1930 e 1940 ficou famoso por conseguir despistar as proibições do Código com piadas de duplo sentido em seus roteiros, e cenas como a apresentação de Rainha Louise no início de *The Love Parade* (Ernst Lubitsch, 1929), na qual a atriz Janette MacDonald é filmada se despiando. (HARVEY, 1998)

No início dos anos 1930 os estúdios continuaram a ignorar diversas normas do Código, disfarçando insinuações de comportamentos sexuais inadequados sob lições morais. Mas ameaças de boicotes de grupos religiosos e conservadores levaram Hays a autorizar a Production Code Administration (PCA) a garantir a aplicação do Código de forma mais estrita. A PCA só daria seu Selo de Aprovação a filmes que obedecessem às exigências do Código e poderia multar qualquer membro da MPPDA que produzisse, vendesse, distribuisse ou exibisse um filme sem o Selo de Aprovação; os roteiros deveriam ser submetidos à avaliação da PCA antes do início de suas filmagens e as produções finais também deveriam ser aprovadas antes de seu lançamento.

Interpretações divergentes do Código entre diretores e a PCA levaram à produção e exibição de filmes sem o Selo de Aprovação. Um exemplo foi *The Outlaw* (Howard Hughes, 1943) que alcançou sucesso de público apesar da desaprovação das instituições. “Cineastas frequentemente trabalhavam ao redor do Código, manipulando-o. Como resultado, uma consequência do Código foi a institucionalização da ambiguidade na representação de nudez e sexo.” (PENNINGTON, 2007, p. 9) Ainda assim, a maior parte dos filmes dos anos 1940 reproduz normas sexuais conservadoras de acordo com as prescrições do Código.

As comédias românticas do período também limitavam suas representações de sexo ao permitido pelo Código. O ato sexual, apenas insinuado, só acontecia entre marido e mulher, ainda que eles estivessem prestes a se separar, como em *The Awful Truth* (Leo McCarey, 1937), ainda deveriam estar sob os laços do matrimônio para poderem dormir juntos. O sexo significava que o relacionamento atingiu um novo status, superior. Nos filmes centrados no

processo da conquista amorosa ocorre um “[...] deslocamento da sexualidade física para a linguagem...” (KRUTNIK e NEALE, 1994, p. 162) representado em diálogos sofisticados, com um ar de brincadeira, típico dos namoros em períodos conservadores, quando barreiras sociais impediam a expressão clara de desejos sexuais.

Uma mudança de gestão na MPPDA em 1945 levou ao relaxamento das restrições, reforçado pela decisão da Suprema Corte dos EUA, em 1948, proibindo todos os membros da MPPDA de possuírem ou terem associações com cinemas e qualquer meio de influência sobre as empresas distribuidoras. A fiscalização da PCA não seria efetiva já que os membros da MPPDA não possuíam mais o monopólio das empresas exibidoras. (PENNINGTON, 2007) Segundo o pesquisador Jody W. Pennington (2007), nos anos 1950, os cineastas abandonaram gradualmente a ambiguidade e passaram a desafiar o código diretamente. As comédias românticas da década de 1950 também ousaram ao tratar de sexo, enfatizando a sedução em seus filmes. Piadas de duplo sentido sobre sexo eram frequentemente feitas pelos personagens masculinos, muitas vezes a respeito de mulheres que reforçavam o caráter não-sexualizado de suas personalidades. O maior objetivo de muitos heróis era seduzir e conseguir levar para a cama a heroína, que o desprezara anteriormente.

Para combater a ameaça da televisão, que estava presente em cada vez mais lares norte-americanos, mas que tinha normas rígidas sobre a exibição de conteúdos impróprios, os estúdios elaboraram estratégias de marketing para os filmes destinados apenas para adultos (*Adults Only*) que abordavam temáticas sexuais como adultério e a homossexualidade livre das mensagens morais dos filmes dos anos 1920. Em 1956 o Código foi revisado e passou a permitir temas como prostituição, aborto e miscigenação. Em 1961 ele aboliu a proibição à representação de homossexualidade e outros comportamentos sexuais não convencionais, refletindo a crescente presença destes temas em outros tipos de mídia nos anos 1960. Filmes da década de 1960 passaram a retratar nudez e prostituição com mais frequência e filmes como *The Children's Hour* (William Wyler, 1961), retratando um relacionamento lésbico, não demoraram a aproveitar o enfraquecimento do Código.

Em 1966 o grande sucesso do filme *Quem Tem Medo de Virgínia Woolf* (*Who's Afraid of Virginia Woolf*, Mike Nichols, 1966) atestou a necessidade de uma atualização do Código para classificar filmes modernos ao invés de simplesmente bani-los. O sucesso de público e crítica se passa em uma noite na vida do casal George (Richard Burton) e Martha (Elizabeth Taylor), que recebe um casal mais jovem em casa. Mostrando a infelicidade do casal e

evidenciando as mentiras e traições envolvidas em ambos os casamentos, o filme critica “os valores sexuais dos americanos e suas ilusões sobre a santidade do casamento” (PENNINGTON, 2007, p. 44). O êxito de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf* mostrou que as revelações sexuais eram o assunto da vez e em 1968 foi adotado um sistema de classificação baseado na faixa etária do público. A PCA foi transformada em Code and Rating Administration e mais tarde, Classification and Rating Administration (CARA). O sistema de classificação seria voluntário e não continha proibições, como o antigo Código e, ao contrário da PCA, a CARA não controlaria a produção dos filmes. Os critérios usados para a classificação seriam a representação de nudez, sexo, violência, linguagem e drogas. As primeiras classificações eram “G”, todas as idades permitidas; “M” (depois transformado em “GP” e em 1972, “PG”), livre, mas com recomendação de atenção para os pais; “R”, de restrito, pessoas com menos de dezesseis anos deveriam estar acompanhadas dos pais ou responsáveis; e “X”, permitido apenas para pessoas acima dos dezessete anos.

Os filmes da chamada Nova Hollywood ou Hollywood Art Cinema⁵, do final dos anos 1960 até a década de 1970, passaram a tratar rotineiramente temas antes proibidos. Em *Bonnie e Clyde: uma rajada de balas* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967) o casal protagonista faz sexo fora da instituição do casamento. *Bob & Carol & Ted & Alice* (*Bob & Carol & Ted & Alice*, Paul Mazursky, 1969) apresenta casamentos abertos, casos extraconjugais e sexo em grupo. Mesmo em filmes mais convencionais a atitude adotada diante do sexo era de maior naturalidade, sua associação com pecado e as ambiguidades foram abandonadas. Temas sexuais e cenas curtas de sexo e nudez foram mais aceitas e filmes com este conteúdo geralmente recebiam classificações “R”.

O filme *Shampoo* (*Shampoo*, Hal Ashby, 1975) retratou o sexo fora do casamento com bastante clareza e foi classificado com um “R”. As aventuras sexuais do cabeleireiro George (Warren Beatty) com diversas clientes são o mote da trama, porém as cenas de sexo e nudez, em sua maioria, não são explícitas, como acontece em geral nos filmes hollywoodianos. Apesar do humor, segundo Jody Pennington (2007), *Shampoo* critica os comportamentos promíscuos de seus personagens, representando-os como impessoais, hedonistas e narcisistas.

⁵ Movimento de renovação na indústria cinematográfica norte-americana nas décadas de 1960 e 1970 dirigido por uma nova geração de cineastas em ascensão influenciados pelo cinema europeu e pela contracultura em evidência na época. Os diretores do Hollywood Art Cinema buscaram retratar maior realismo e imprimir um estilo pessoal de direção em seus filmes. Um ícone do movimento é o filme *Sem Destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969) (BISKIND, 2009).

A postura da década, embora mais permissiva em relação aos comportamentos sexuais fora do casamento, ainda ligava o sexo à relações sérias de afeto e intimidade.

A ausência de ambiguidade e de atitudes conservadoras em relação ao sexo fora do casamento, nos filmes norte-americanos, sugere que os cineastas assumiram que o sexo fora do casamento tinha se tornado comum, banal ou inofensivo. A corrida para o altar foi substituída pela busca de intimidade, e o sexo se tornou um símbolo familiar de intimidade num relacionamento. (PENNINGTON, 2007, p. 66)

Filmes dos anos 1970 e 1980 classificadas como “PG” ou “R” tornaram comuns certas convenções, usadas ainda hoje, para sugerir que o ato sexual acontecera, como cenas do casal acordando juntos na cama e a mulher sob os lençóis com os ombros nus, ou vestindo a camisa do homem. Planos de um casal se beijando seriam seguidos por um desvio da câmera e uma elipse. Intimidade sexual se tornara uma expressão da seriedade de um relacionamento, representações de sexo e nudez não eram mais motivos de escândalo. Por toda a década de 1980 os filmes de Hollywood mostraram uma pluralidade de comportamentos sexuais que incluía sexo fora do casamento e adultério. (PENNINGTON, 2007)

Em 1990 a classificação “X” foi modificada para “NC-17”, filmes proibidos para menores de 17 anos, diferenciando filmes hollywoodianos com conteúdo adulto de filmes pornográficos (estes receberiam classificação “X”). As redes de cinemas multiplex, com diversas salas concentradas em shopping centers, evitavam a exibição de filmes classificados como “NC-17”, preferiam investir em *blockbusters* de classificação livre e filmes para a família, garantindo maior público e evitando a reprovação de grupos conservadores. Devido às dificuldades de distribuição e exibição de filmes “NC-17”, os cineastas tiveram que recorrer a representações mais sutis da sexualidade, frequentemente sugerida pelo fato de um casal viver junto, como em *Mensagem Para Você*. (PENNINGTON, 2007) Cenas de sexo poderiam ser totalmente excluídas de um filme, substituídas pela simples conclusão de que um casal morando junto tem vida sexual ativa. A edição de cenas de sexo e nudez, para diminuir sua duração, limitar as partes do corpo filmadas, ou o corte de cenas mais explícitas também se tornaram frequentes em filmes com conteúdo sexual para garantir a classificação “R”. A norma nos últimos anos tem sido de nudez leve e simulações de sexo em filmes de classificação “R” - como a cena de sexo entre Jerry Maguire (Tom Cruise) e Avery (Kelly Preston) no início do filme *Jerry Maguire – A grande virada* (*Jerry Maguire*, Cameron Crowe, 1997) – e de sugestão do ato sexual em filmes de classificação “PG-13” – em *Como*

Perder Um Homem em Dez Dias os protagonistas Andie e Ben se beijam e tiram suas camisas antes que a câmera se desvie.

Nas últimas duas décadas, a maioria das comédias românticas tem representado o sexo de maneira discreta, usando os mecanismos já citados para que o espectador conclua que os personagens fizeram sexo ao invés de mostrá-lo diretamente. Sally teve um namoro longo com Joe e sabia fingir orgasmos antes de se envolver numa noite de sexo com Harry, em *Harry e Sally – Feitos Um Para o Outro*; Kathleen praticamente morava com seu noivo Greg em *Mensagem para Você*; Lucy, de *Amor a Segunda Vista*, afirma ser muito “boa de cama” e poder se curvar como um *pretzel* durante o sexo. Outros filmes têm ousado mais, especialmente nos últimos anos. A primeira sequência de *Missão Madrinha de Casamento* (*Bridesmaids*, Paul Feig, 2011) é de uma noite de sexo entre a protagonista Annie (Kristen Wiig) e Ted (Jon Hamm), que não é seu futuro par romântico. Não há nudez na cena, mas também não há insinuações, o casal de atores claramente encena o ato sexual, que não é mostrado sob um prisma muito favorável e mais como uma sequência de acrobacias desastradas. Afinal, nas comédias românticas, o sexo com amor é o único que vale a pena ser feito. Em *Amor e Outras Drogas* (*Love and Other Drugs*, Edward Zwick, 2010) Maggie (Anne Hathaway) e Jamie (Jake Gyllenhaal) vão para a cama na segunda vez que se vêem e se envolvem num relacionamento puramente sexual. Desta vez o casal encontra prazer nas relações, que também são mostradas claramente. Eventualmente Maggie e Jake se apaixonam, unindo finalmente, sexo e amor. Os dois filmes receberam classificação “R” nos EUA. No Brasil a classificação indicativa recomendou o filme *Missão Madrinha de Casamento* para maiores de catorze anos e *Amor e Outras Drogas* para maiores de dezesseis anos. É possível perceber, mesmo em filmes com cenas mais audaciosas, a persistência da noção de que sexo e amor precisam estar conectados. A intimidade sexual é um reflexo da intimidade pessoal e um sinal do avanço para um relacionamento heterossexual tradicional. A seguir analisaremos mais detalhadamente a conexão entre amor e sexo nos filmes de comédias românticas.

4. ANÁLISE

A análise dos filmes buscou avaliar a) como os aspectos característicos do gênero de comédias românticas são utilizados nos filmes em questão, b) se eles se alinham com os valores tradicionais e patriarcais descritos por Rubinfeld (2001) ou se trazem uma visão mais moderna das relações entre homens e mulheres e dos papéis exercidos por eles nestas relações; e c) se, e como, estes filmes englobam a crescente liberdade sexual de adultos moradores de grandes cidades.

Através da apresentação detalhada das tramas de cada filme é possível perceber os tratamentos dados aos temas mencionados. Em seguida, uma descrição dos protagonistas permite delinear melhor seus caracteres e suas motivações dentro da história. Partimos então para uma descrição das cenas de conteúdo sexual dos filmes, com o intuito de entender como essas comédias românticas contemporâneas representam a sexualidade de seus personagens e suas práticas.

4.1. SEXO SEM COMPROMISSO

O filme *Sexo Sem Compromisso* (*No Strings Attached*, Ivan Reitman, 2011) conta a história de Adam (Ashton Kutcher) e Emma (Natalie Portman), pessoas com visões bastante diferentes sobre amor e relacionamentos que se envolvem num relacionamento não tradicional.

O primeiro ato do filme mostra como o casal protagonista se conheceu, através de três encontros ao longo dos anos. No primeiro deles, os dois, ainda adolescentes, estão num acampamento de verão, cercados por casais se beijando. Os dois parecem tímidos e deslocados, Adam conta que seus pais estão se divorciando e demonstra tristeza. Emma se mostra desconfortável com a situação, afirmando que não é muito carinhosa e, na tentativa de consolá-lo, expressa uma de suas crenças que perdurará ao longo do filme: as pessoas não têm que ficar juntas para sempre.

Já percebemos logo no início que Emma não é muito boa em demonstrar afeto e é cética e respeito de relacionamentos amorosos, porém, também na primeira cena, este caráter da protagonista é associado a sua imagem como “estranha”, afirmada por Adam e por ela

mesma. No universo das comédias românticas apenas uma mulher esquisita, fora do normal, poderia não acreditar no poder das relações amorosas.

Dez anos depois, Emma chega a uma festa de faculdade cheia de jovens sensuais, bêbados e com pouca roupa, ela não parece a vontade no ambiente, até avistar Adam, que, por sua vez, está bastante adaptado, dançando com moças bonitas e se divertindo. Os dois se reconhecem e conversam. Existe uma atração entre o casal, mas nenhum contato físico. Nessa cena é estabelecida a imagem de Emma como estudiosa, inteligente e focada em coisas sérias. O caráter impulsivo de Adam é reforçado quando ele afirma que gosta da garota, mas ele não consegue encontrar nenhuma justificativa para este sentimento quando ela pergunta porquê. Os diálogos entre Adam e Emma demonstram os posicionamentos de cada um, ele defende o lado emocional e ela o lado racional.

Ela o convida para uma “coisa” no dia seguinte, que acaba sendo o enterro de seu pai. Emma não demonstra muita emoção durante a cerimônia e parece mais preocupada em consolar sua mãe. Adam, ao contrário, é emocional e fica consternado com a situação. Ao se despedirem Adam expressa a intenção de procurá-la novamente, mas ela diz que ele é maravilhoso e é melhor que ele nunca mais a veja. A caracterização de Adam como uma pessoa afetiva a ponto de desenvolver sentimentos fortes por Emma faz dele uma boa pessoa dentro do padrão das comédias românticas, ele se mostra aberto para um relacionamento, que deve ser o objetivo dos protagonistas destes filmes. Contudo, Emma é o seu oposto e, por isso, um envolvimento com Adam só faria o rapaz sofrer.

Quatro anos depois, Emma, a melhor amiga Patrice (Greta Gerwig), e sua irmã Kate (Olivia Thirlby) encontram por coincidência Adam, a namorada Vanessa (Ophelia Lovibond) e o amigo Eli (Jake Johnson), todos se conhecem da época da faculdade, com exceção de Vanessa. Aprendemos que Emma está fazendo residência médica num hospital da cidade e, mais uma vez, percebemos a atração entre Emma e Adam, que salva o número de telefone da moça na agenda de seu celular.

Um ano se passa, Adam trabalha como assistente num programa de televisão, mas o que realmente deseja é se tornar roteirista e ainda está se recuperando do término do namoro com Vanessa. Numa visita ao pai, Alvin (Kevin Kline), um astro de televisão, o jovem descobre que Vanessa e seu pai estão namorando, o que o deixa muito abalado. Horas depois, ele tenta se consolar, bebendo com os amigos e, num rompante, decide ligar para todas as

mulheres em sua agenda até encontrar uma que aceite transar com ele naquela noite. Segue-se uma sequência de telefonemas embaraçosos. Na manhã seguinte, Adam acorda na sala de um apartamento que não reconhece, totalmente nu. A casa é de Emma e ela conta para Adam que ele a procurou quando estava bêbado e foi até sua casa, chegando lá, tirou as roupas e acabou dormindo. Os dois parecem se divertir juntos, a tensão sexual cresce e eles acabam indo para a cama.

Este momento indica o fim do primeiro ato, onde conhecemos as personalidades de Adam e Emma, seus estilos de vida e seus objetivos e aprendemos que os dois terão maior envolvimento ao longo do filme. No segundo ato acompanharemos a evolução da relação entre o casal protagonista a partir do primeiro encontro sexual. Adam parece ter esquecido Vanessa e se concentra em Emma. Os dois se encontram por acaso e ele tenta ser afetivo, mas ela não lhe dá espaço. É reforçada a ideia de que ele é romântico, e busca um relacionamento, enquanto ela quer se manter distante, conservar o caráter casual de sua relação. Ainda sem compreender as ideias de Emma, Adam leva um balão para a moça, no hospital onde ela trabalha. É então que ela esclarece que não quer estar num relacionamento amoroso, e não é boa nisso, mas eles podem ser amigos. Depois de ter assistido a cena, Patrice comenta que Emma sempre encontra defeitos nos homens que gostam dela, que ela deliberadamente evita estar num relacionamento, ao que ela responde que sabe que deveria querer um relacionamento mas não quer, pois só terminaria de coração partido. O comportamento normal seria querer o relacionamento, Emma está indo contra as regras, porém, o que podemos entender aqui é que a única razão que impede Emma de se engajar numa relação amorosa é seu medo de sofrer, mais do que uma convicção pessoal em outros tipos de relações.

No segundo encontro Adam tenta se aproximar de Emma, num gesto de carinho, mas ela o impede. Mais uma vez um embate entre o emocional de Adam, que quer se apaixonar e o racional de Emma que não aceitará maior envolvimento. No diálogo que se segue Adam expressa o desejo de ampliar o relacionamento para além do sexo, mas Emma não permite e eles terminam por estabelecer uma forma de relacionamento não tradicional:

Adam: Eu não quero te assustar, mas eu gostaria de passar um tempo com você durante o dia também.

Emma: É impossível. Eu não tenho tempo. Trabalho 80 horas por semana em turnos de 36 horas. O que eu preciso é alguém na minha cama às duas da manhã para quem eu não tenha que mentir e com quem não tenha que tomar café da manhã.

Adam: Eu odeio café da manhã. E mentir. Também odeio guerra.

Emma: Você quer fazer isto?

Adam: Fazer o quê?

Emma: Usar um ao outro, para sexo, a qualquer hora do dia ou da noite. Nada mais.

Adam: É, eu poderia fazer isso.

Emma: Ótimo. Vai ser divertido.

Adam: Você sabe, isso não vai funcionar.

Emma: Por quê?

Adam: Porque é claro que você vai se apaixonar por mim.

Emma: É mesmo? Então vamos continuar até um de nós sentir algo mais, aí paramos.

Este diálogo define os termos da relação. Mas é possível perceber que Adam se deixa levar pela proposta de Emma, ele realmente não deseja impor este tipo de limites ao que poderá sentir enquanto para Emma, o arranjo supre todas as suas necessidades. As condições desta relação têm como base a satisfação sexual mútua, sem o envolvimento de sentimentos, típicas das relações de meio-termo citadas por Bauman (2003) como uma prática de nossa sociedade fluida. A relação de meio-termo do casal é evidenciada na sequência seguinte, onde se alternam cenas de sexo entre o Adam e Emma em diversos dias e momentos diferentes, como no meio da noite, ou durante os expedientes de trabalho. Uma mensagem no celular é o sinal necessário para que eles se encontrem e façam sexo em vários lugares diferentes e seus encontros se limitam a isso, eles não compartilham refeições ou outras ações.

Apesar de concordar com todas as propostas de Emma, Adam não consegue impedir o sentimento de ciúmes em relação a um colega de trabalho de Emma, Sam (Ben Lawson). Porém, Emma permanece fiel ao seu acordo e não aceita as cobranças, ela é enfática ao afirmar que mesmo que ela gostasse de Sam, isso não afetaria sua relação com Adam e que ela não pertence a Adam. Esta é a única menção à possibilidade de que o relacionamento não seja monogâmico, as falas de Emma indicam que os dois podem se envolver com outras pessoas e que este envolvimento não afetaria o que eles já possuem. Segundo Rubinfeld (2001) ao abordar possibilidades não convencionais de relacionamentos, como os triângulos amorosos, envolvimento simultâneos com mais de um parceiro, ou a opção por não estar num relacionamento, as comédias românticas precisam enfraquecer estes tipos de arranjos pois compactuar com eles seria “aceitar a noção de que o casamento – uma vez, com uma pessoa, para o resto da vida – pode ser antinatural e aprisionador.” (RUBINFELD, 2001, p.

37) Assim, Emma indica a possibilidade de um relacionamento aberto, mas ele nunca se concretiza, Adam e Emma se relacionam apenas um com o outro ao longo do filme, e seu relacionamento só se mostrará bem-sucedido quando eles assumirem as normas tradicionais do relacionamento monogâmico.

Kate, a irmã de Emma a visita para contar que ficou noiva. Emma não fica muito empolgada com a notícia e argumenta que Kate, aos 22 anos, ainda é muito nova, porém a irmã afirma que ama muito Kevin, seu noivo, e diante disso, Emma não tem respostas. Kate representa o oposto de Emma em relação ao amor, ela se entrega ao sentimento, acredita que ele superará qualquer barreira e a fará feliz e que o casamento é a concretização dessa felicidade, ela encarna todos os valores tradicionais de comédias românticas.

Numa noite Emma e suas colegas de quarto estão de TPM. Numa representação bastante caricata deste período do mês para as mulheres, as três personagens estão irritadiças, cansadas, com dores e obsessivas por doces. Adam vai até o apartamento levando bolos para as moças. O rapaz faz sopa e cuida de Emma e os dois acabam adormecendo juntos, abraçados. Quando acorda, Emma percebe que eles tiveram uma noite juntos sem sexo, quase como um casal de namorados, ela se desespera ao perceber que está muito próxima de Adam e pede que eles fiquem um tempo afastados e que durmam com outras pessoas. Adam se mostra ofendido com a proposta e se retira.

Após duas semanas sem falar com Emma, Adam é incentivado pelos amigos. Eles dizem que ele tem a relação que todo homem deseja: sexo sem envolvimento romântico e sem obrigações. Os amigos reafirmam a velha máxima de que homens querem sexo e mulheres, amor e, ao encontrar uma mulher que não quer amor, Adam tirou a sorte grande. Convencido a aproveitar sua liberdade, ele vai para o bar a procura de outras mulheres e se encontra com duas mulheres bonitas. O rapaz as leva para casa mas não tem nenhum envolvimento sexual com elas.

Ao mesmo tempo Emma, numa festa, se insinua para Sam e o beija, indicando que terá uma noite de sexo casual com o colega. Porém ao observar Patrice e Eli, que iniciam um relacionamento romântico, dançando juntos ela parece sentir falta de algo mais e nesse momento recebe uma ligação de Adam, que faz questão de informar que está com outras mulheres. A jovem, bêbada, abandona Sam e vai para a casa de Adam, com ciúmes. Ao chegar lá é recebida por Adam e as duas mulheres, mas, numa sequência cômica, expulsa-as

da casa, sem a interferência de Adam. Emma confessa que não quer que Adam faça sexo com outras mulheres e que ele não deveria desaparecer e nem escutar o que ela diz. Nessa cena eles se beijam mais do que em outras sequências de sexo, a trilha sonora é romântica e os planos próximos evidenciam as emoções do casal, principalmente as de Emma que passa por uma transformação. A partir de agora, o casal reconhece que possui sentimentos mútuos.

Neste momento a relação se transforma de um simples arranjo sexual de meio-termo para o que se assemelha ao relacionamento puro definido por Giddens (1992). Neste tipo de relacionamento, baseado no que o teórico chamou de amor confluyente, um tipo de amor mais ativo e transitório, ambas as partes se envolvem quando conseguem extrair satisfações o suficiente da relação, nada é obrigatório, nem a monogamia, nem convenções sociais. Os envolvidos definem o que lhes serve ou não. Neste caso Emma ainda não quer um relacionamento tradicional, e prefere manter sua relação mais leve, ao mesmo tempo em que reconhece que gosta de Adam e que eles podem fazer mais do que apenas sexo, eles podem se divertir juntos de outras formas.

Na noite do aniversário de Adam, Alvin e Vanessa anunciam que querem ter um bebê, deixando o jovem muito desconfortável, Emma diz o que pensa a respeito do casal e defende Adam. É neste momento que fica claro o quanto Emma gosta de Adam e ele, animado, a convida para um encontro “de verdade” no dia dos namorados, com direito a jantar romântico. No início do encontro eles se divertem mas quando Adam diz que ama Emma, ela fica furiosa e os dois brigam. A moça não quer ter que lidar com este tipo de sentimento e suas implicações, mas é o que ele deseja e por isso, os dois terminam. O amor confluyente está fadado à morte nesta comédia romântica. Aqui se encerra o segundo ato, no qual o casal tentou ficar junto mas não conseguiu superar os obstáculos. Agora, os protagonistas enfrentam seu momento mais difícil na trama.

Algumas semanas depois Emma ainda está visivelmente triste com o término com Adam. Enquanto isso o rapaz recebe a notícia de que um dos episódios que ele escreveu para o show de TV onde trabalha, será gravado, graças à intervenção de sua colega Lucy (Lave Bell).

É a véspera do casamento de Kate, e ao ouvir a irmã falar de seu amor por Kevin, Emma confessa que sente muita falta de Adam e enumerando as qualidades do rapaz ela percebe que o ama. A transformação está completa, apesar de todos os esforços e de suas

crenças, Emma não pôde fugir do amor. E agora que sabe que ama, Emma não pode perder o objeto amado. Ela liga para Adam, mas ele é frio no telefone. A médica, então, decide ir falar com ele pessoalmente, dizer como se sente, mas, ao chegar o vê com Lucy e vai embora, desolada.

Adam, por sua vez, está com Lucy quando é interrompido por uma ligação de Vanessa dizendo que Alvin está no hospital. No hospital, Vanessa diz para Adam que não pode continuar com seu pai, pois ele está ficando velho e ela só quer se divertir, a jovem abandona Alvin. Numa conversa de reconciliação com o pai, Adam percebe que não está pronto para deixar Emma e liga para ela, mas a jovem já está a sua espera na porta do hospital, avisada por uma amiga que Adam estava lá. Emma confessa seu amor:

Emma: Eu sei. Eu te magoei. Me desculpe. Não sei porque perdi tanto tempo fingindo que eu não me importava. Acho que eu não queria sentir isso. Dói. Mas eu te amo! Estou loucamente apaixonada por você. Não me importa que você ache que é muito tarde. Eu estou dizendo assim mesmo... Por favor, diga alguma coisa.

Adam: Espere. Você deve saber que se se aproximar mais eu não vou te deixar ir embora.

É claro que ela se aproxima e eles se beijam. O *key-kiss* de Adam e Emma não é diferente de qualquer outro casal muito apaixonado de outras comédias românticas, é emocionante e muito esperado, cercado de romantismo.

No epílogo o casal vai tomar café da manhã juntos, ação que no contexto do filme indica que o relacionamento evoluiu, agora eles são namorados, no sentido tradicional da palavra. O café da manhã é um motivo que se repete ao longo da história. Quando propõe um arranjo apenas sexual Emma menciona que não quer uma pessoa com a qual tenha que tomar café da manhã, os amigos de Adam também dizem que ele tem sorte por ter uma mulher para fazer sexo e não precisar nem tomar café da manhã junto. O café da manhã expressa a presença da afetividade, o casal continua junto após o sexo, eles dormem juntos e se permitem momentos de intimidade. O último plano antes dos créditos finais mostra Emma e Adam dando as mãos, algo que nunca tinham feito antes, e que sela o relacionamento e indica que ele será duradouro, de acordo com padrões tradicionais.

4.1.1. ADAM E EMMA

Os personagens protagonistas são bastante claros ao demonstrar suas personalidades, os desejos que expressam são realmente tudo o que sentem e ambos têm o caráter definido por um pequeno número de características que justifica e não permite ambiguidade de interpretações sobre suas crenças e suas ações. Emma sofre uma mudança de personalidade ao longo da trama, mas esta é pontuada por episódios específicos, e é evidenciada na narrativa.

Adam é romântico e sensível. Em todos os encontros com Emma, se mostra aberto à possibilidade de uma relação e sentimentos românticos. Percebe-se o quanto ele se envolve em suas relações pois mesmo oito meses após seu término com Vanessa ele ainda não a superou totalmente. O jovem é maleável e se deixa levar por Emma, que precisa controlar os relacionamentos. Mesmo que concorde em restringir o relacionamento ao sexo ele não se fecha, ele se permite sentir carinho e demonstrá-lo. O rapaz concorda com as exigências de Emma, porém percebe-se que ele está sempre tentando levar a relação para um tipo de modelo romântico. Ao cuidar de Emma quando ela precisa, colocar o nome de Emma em sua lista de contatos de emergência e querer fazer mais do que apenas sexo com a moça, na verdade ele tenta contornar os pedidos de Emma adequando-os aos seus próprios desejos de intimidade e envolvimento emocional.

Mais do que desejar Emma, podemos perceber que Adam deseja o amor, ele quer estar apaixonado e entrar num relacionamento romântico com tudo que ele traz junto. Quando termina com Emma porque a moça não aceita que ele esteja apaixonado, ele deixa claro que mais importante do que estar com a jovem, por quem ela é e com o que ela pode oferecer, ele precisa do sentimento que tem idealizado. Ele deseja o amor mais do que precisa da heroína. Ele só aceitará ficar com ela se ela puder corresponder a sua idealização romântica do que é o amor.

Emma é cética e racional, ela não acredita em sentimentos românticos e relacionamentos amorosos. A moça gosta de enfatizar sua independência e o fato de que não precisa de ninguém para cuidar dela. Inicialmente, ela acredita que um relacionamento só iria trazer-lhe complicações que ela não deseja. Mas ao longo do filme é indicado que todas suas descrenças no amor vem apenas do medo de sofrer. Na verdade, ela não é uma pessoa liberada que gosta de relações menos tradicionais. É sugerido que, como qualquer heroína romântica, ela também quer sim o amor verdadeiro, mas sua necessidade de se mostrar forte e nunca

vulnerável a impedem de reconhecer o sentimento até o momento em que pode perdê-lo. A personagem passa grande parte do filme afirmando que não quer um envolvimento íntimo, mas a possibilidade de perder Adam muda todas as suas convicções e ela aceita o amor romântico de braços abertos.

4.1.2. SEXO EM CENA

As representações do sexo, a linguagem e a presença de drogas no filme (como na cena em que Adam e o pai fumam maconha) em *Sexo Sem Compromisso* garantiram ao filme uma classificação “R” nos Estados Unidos, indicando que menores de dezessete anos deveriam estar acompanhados de pais ou responsáveis para assistir ao filme nos cinemas, e não recomendado para menores de catorze anos no Brasil. O filme mistura os mecanismos cinematográficos mais comuns para a sugestão do sexo, sem mostrá-lo claramente, a cenas mais explícitas em que os atores simulam o ato sexual.

A primeira cena em que os protagonistas fazem sexo se inicia com um plano médio mostrando o casal deitado na cama se beijando, ela de roupas íntimas e um roupão aberto, ele de calças jeans, sem camisa. O plano fica mais próximo quando Adam tira o roupão de Emma, agora só vemos os atores do abdômen para cima. Um terceiro plano, ainda mais próximo, focaliza seus rostos, quando Emma se lembra de pegar uma camisinha, a câmera retorna ao plano inicial. Há um corte para as mãos da moça pegando o preservativo na mesa de cabeceira, e, depois, para Adam tirando sua calça, é possível ver seu tronco nu e suas pernas apenas. A seguir alternam-se planos entre Emma, da cintura para cima e de Adam, na mesma posição. A ação de colocar o preservativo está fora do enquadramento mas é facilmente deduzida, pelos movimentos dos braços do ator, pelos sons e pelo diálogo que se segue no qual Emma pergunta se ele precisa de ajuda. Terminada a ação, Adam se vira para Emma, o plano seguinte mostra o rapaz retirando a calcinha da moça, deslizando-a pelas pernas de Emma acompanhado pela câmera que filma apenas seus joelhos e canelas. Ele se deita sobre Emma, é possível perceber que ele está nu, enquanto ela ainda usa o sutiã, aqui o plano próximo enquadra parte das costas, os ombros e braços de Adam e o rosto de Emma. Todo o resto do ato sexual será enquadrado num plano próximo mostrando os rostos do casal. Apesar de os corpos não estarem visíveis, os movimentos dos atores são simulações perceptíveis de movimentos sexuais, suas expressões indicam prazer, culminando em nítidos orgasmos.

Esta é a cena mais explícita do filme e não há nudez ou qualquer tipo de órgão sexual em quadro. Durante o ato sexual nem mesmo os corpos do casal são mostrados. O público não precisa se esforçar para entender o que os dois adultos estão fazendo mas o filme se furta de mostrar uma visão muito sensualizada e realista do ato. A primeira vez de Emma e Adam é limpa e rápida e é o mais longe que o filme, como outros que buscam escapar da classificação “NC-17”, ousa ir em frente às câmeras.

Figura 1 - 00:23:28 - Sexo Sem Compromisso



Figura 2 – 00:23:51 – Sexo Sem Compromisso



Figura 3 – 00:23:53 – Sexo Sem Compromisso

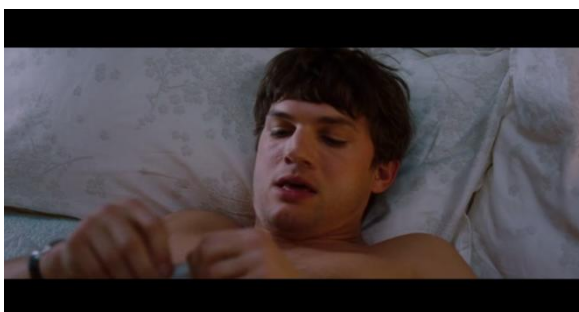


Figura 4 – 00:24:05 – Sexo Sem Compromisso

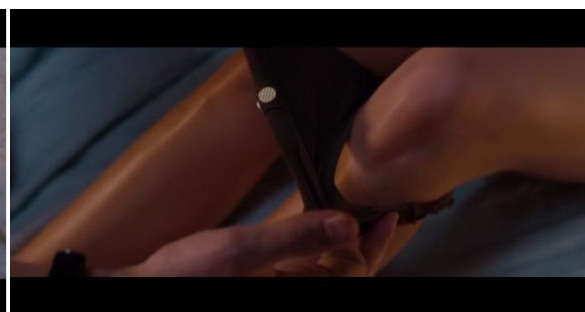
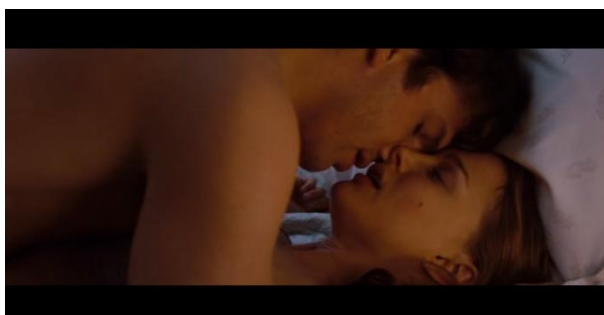


Figura 5 – 00:24:16 – Sexo Sem Compromisso



No segundo encontro de Emma e Adam vemos o casal deitado na cama embaixo dos lençóis, conversando. A possível nudez sob os lençóis indicada pelos ombros nus de Emma e pelo tronco de Adam sem roupas, o fato de estarem juntos numa cama e o diálogo contribuem

para a dedução de que eles acabaram de fazer sexo. A exclusão de uma cena de ato sexual e sua substituição pelo momento que segue o sexo permitem o entendimento do que se passou de uma forma mais implícita do que na primeira cena e é típica de filmes com classificação “PG-13”.

Depois de decidirem que terão um relacionamento exclusivamente sexual, uma sequência mostrará a rotina do casal em seus encontros. Na primeira delas, durante a noite, os protagonistas, no carro de Adam, se dirigem a um estacionamento público, um plano de conjunto mostra os dois saindo do carro e tirando parte das roupas, eles ainda permanecem vestidos com camisetas e suas roupas íntimas, quando os dois entram no carro e fecham as portas a cena termina. Em seguida Emma e Adam entram num quarto do hospital e fecham a porta atrás de si. O plano seguinte trás os dois atores no banho, se beijando, a câmera se limita a enquadrá-los a partir dos ombros. Em mais uma cena os personagens se vestem na sala da casa de Adam enquanto conversam sobre as regras de seu relacionamento. Em seguida eles entram numa espécie de depósito do hospital, a moça tira a camisa e ele a calça, desta vez a nudez é escondida por prateleiras cheias de suprimentos médicos. Uma sequência de planos curtos mostra o casal deitado, um sobre o outro em diversas situações, em geral nos momentos precedentes ao sexo, Emma também é filmada observando o pênis de Adam com óculos 3D, ela está com os ombros nus e do rapaz só podemos ver parte das costas e de um braço, desfocados. A cena final da sequência mostra o casal, filmado em um *plongée*, em movimentos de simulação sexual, embaixo dos lençóis, mais uma vez, a nudez é indicada porém não mostrada claramente. Toda a sequência é embalada pela música *Bossa Nova Baby* cantada por Elvis Presley, o ritmo é rápido, divertido e incansável. A trilha sonora acentua o caráter de diversão e descontração dos encontros de Emma e Adam.

Não há dúvidas de que na sequência de cerca de dois minutos os protagonistas fizeram sexo diversas vezes em várias ocasiões e nos mais diferentes lugares, porém não há cenas explícitas do ato em si. O público, já acostumado às convenções hollywoodianas para a representação do sexo, consegue deduzir muito mais do que é mostrado.

As únicas cenas de conteúdo sexual que envolvem outros personagens além dos protagonistas são entre Adam e outras mulheres. Após a primeira briga com Emma, o rapaz leva duas mulheres, Joy (Abby Elliot) e Lisa (Vedette Lim) para sua casa. A cena traz as duas moças vestidas apenas com suas roupas íntimas, elas estão mais interessadas uma na outra do que em Adam e se beijam enquanto o rapaz tenta mas não consegue se juntar a elas, a cena

indica a possibilidade de sexo a três e também de sexo homossexual entre as duas moças, mas nenhuma das possibilidades é concretizada por causa da interrupção de Emma. Mais próximo ao final do filme Adam também se envolve com Lucy, eles se beijam e ela tira sua própria camisa, ficando de saia e sutiã, mais uma vez, Adam é interrompido, desta vez por uma ligação telefônica. Nos momentos em que briga ou termina com Emma, Adam tem a oportunidade de se envolver com outras mulheres e só não o faz por causa de interrupções externas. Pelo contrário, quando não está com Adam, Emma não se envolve com outros homens, além do breve beijo em Sam. A comédia romântica permite ao protagonista masculino muito mais oportunidades de explorar sua sexualidade com outras pessoas, ainda que elas não sejam realizadas, do que a protagonista feminina, esta só tem momentos de intimidade com o herói.

Porém, ainda que Emma se assemelhe a heroínas românticas ao se engajar em relações sexuais apenas com seu herói, por outro lado ela apresenta um comportamento sexual mais agressivo do que outras heroínas de comédias românticas. Quando fazem sexo pela segunda vez é a moça que procura Adam e, em seguida, é ela quem propõe o arranjo sexual entre eles. Ela não tem problemas em admitir que gosta de sexo e que gostaria de ter alguém que pudesse satisfazer suas necessidades facilmente. Para ela, uma vida sexual ativa e saudável é perfeitamente natural e em nenhum momento ela se questiona sobre a moralidade de sua conduta. Quando sente ciúmes de Adam também é Emma quem beija e se insinua para Sam, ela não hesita em expressar sua sexualidade quando assim o deseja, ainda que ela não faça sexo com o colega de trabalho. Emma é muito mais liberada do que as protagonistas de diversas comédias românticas até os anos 1990, sua sexualidade é característica importante de sua personalidade. Ela está em consonância com sua geração, os jovens adultos dos anos 2000, em geral não sentem necessidade, ou pressões externas, para fazer sexo apenas depois do casamento. Fala-se mais sobre o assunto, sem tanta vergonha. A liberdade sexual é percebida pela naturalidade com que é encarada pela maioria de seus personagens. Em *Sexo Sem Compromisso* o assunto está em evidência.

É interessante notar a postura dos personagens secundários do filme em relação ao arranjo não tradicional de Adam e Emma. Ambos convivem muito mais com amigos do que com a família e são eles que representam a visão dos jovens adultos em relação ao sexo fora de um relacionamento amoroso. Eli e Wallace (Ludacris), os amigos de Adam, são a favor da relação de “amigos com benefícios”, os dois personagens dão conselhos caracteristicamente

machistas, acreditam que homens não devem se mostrar românticos e sensíveis e que se um homem tem a oportunidade de fazer sexo, ele deve agarrá-la, principalmente se esta oportunidade não exigir compromissos futuros. Eles não discutem o lugar da mulher nesta relação, mas evidenciam a crença de que é incomum que mulheres queiram este tipo de envolvimento, e que Adam, como homem deve aproveitar a chance que teve. O caráter sexista de suas falas é atenuado pela comicidade de seus personagens e por seus próprios comportamentos que se opõem aos conselhos dados para Adam, Wallace se emociona e chora ao assistir à gravação do episódio escrito por Adam e Eli, criado por um casal homossexual, é extremamente romântico quando se envolve com Patrice.

Já Emma não tem nenhuma conversa significativa a respeito do caráter sexual de seu relacionamento. Seus diálogos com as amigas abordam principalmente sua falta de desejo em se envolver intimamente e sua dificuldade em lidar com o romantismo de Adam. Contudo, Shira (Mindy Kaling) e Patrice sabem o que se passa entre Emma e Adam e não demonstram nenhum estranhamento e nem se propõem a julgamentos de valores sobre as práticas sexuais dos protagonistas. Em momento algum do filme qualquer personagem expressa desaprovação pela vida sexual ativa do casal que não admite ser um casal. A naturalidade ao encarar a prática do sexo fora do casamento e até fora de um relacionamento tradicional evidencia a maior abertura em relação ao assunto na atualidade e o fortalecimento da crença, já apontada por Costa (1999) e Giddens (1992) de que todos os indivíduos têm o direito de buscar sua satisfação sexual.

4.1.3. ALGUÉM TEM QUE CEDER

Como comédia romântica hollywoodiana tradicional, dirigida pelo veterano Ivan Reitman, *Sexo Sem Compromisso* apresenta uma história baseada em elementos de romance e de comicidade, sendo o romance mais importante na trama, os momentos cômicos são pontuais para ressaltar o aspecto incomum, absurdo de determinadas cenas, mas não são a razão de ser do filme. O romance é o foco da narrativa. De acordo com estruturas sedimentadas no gênero há, no início, o encontro do casal. Neste caso são necessários três encontros e um quarto, não planejado, para que se inicie o envolvimento. Em seguida devem ser apresentados os obstáculos que impedem o reconhecimento do amor e a união plena dos dois protagonistas. Em *Sexo sem Compromisso* o maior empecilho é a heroína. Assim como nos filmes do gênero das décadas de 1930 e 1940, o posicionamento e os objetivos de vida da

protagonista não permitem a concretização do amor. A dificuldade de Emma em admitir e demonstrar os sentimentos, seu medo de se envolver e sofrer, seu desejo de independência e de afirmar que pode cuidar de si mesma atrasam o final feliz. Para que o sentimento mais nobre do mundo das comédias românticas, o amor, possa triunfar é preciso que a heroína passe por uma grande transformação. Suas ideias são desafiadas por quase todos os outros personagens – Adam, com seu desejo de estar em um relacionamento; Kate, muito apaixonada e extremamente realizada com seu casamento por amor; a mãe, que a incentiva a ser uma pessoa mais sentimental – e enfim derrubadas em prol do sentimento romântico. Gradualmente, Emma abandona o desejo de controlar e limitar seu relacionamento, se rende aos encantos de Adam e se torna a heroína apaixonada cujo maior objetivo é conquistar o herói. Adam, por sua vez, não precisa passar por este processo, ele deseja o amor desde o princípio, sua luta é para convencer a parceira de que também é isso o que ela quer.

Para Rubinfeld uma das mensagens mais constantes em comédias românticas tradicionais é de que “os homens sabem mais do que as mulheres sabem sobre o que as mulheres querem. A persistência masculina em face da resistência feminina é heroica. Resistência feminina é errada [...]” (RUBINFELD, 2001, p. 111) No filme em análise esta mensagem é reforçada. Os desejos de Emma são sucessivamente desafiados e a cada momento ela cede um pouco em direção ao final quando ocorrerá sua transformação completa. Quando, contra a vontade do parceiro, Emma decide que ambos devem dormir com outras pessoas, após as tentativas de ambos é ela quem dá o braço a torcer, admitindo ter ciúmes e não desejar que eles tenham relações com outros, ela cede ao que já era o desejo de Adam. Emma acha que não quer o amor, que não quer se envolver, mas sua resistência só persiste até o ponto em que a persistência de Adam se esgota. E então ela, no final das contas, fica muito feliz em abrir mão de seus limites para admitir que sim, ela também queria o mesmo que Adam, ela também queria amar.

Como já constataram Krutnik e Neale (1994), assim como em grande parte das comédias românticas, para que o final feliz aconteça é a protagonista feminina quem tem de mudar sua mentalidade, desistir do que sempre acreditou, enquanto o herói não precisa ceder, ele esteve certo o tempo todo e no final é reconhecido e recompensado. No fim, Emma abre mão de suas crenças e passa a desejar o mesmo que seu herói, em última instância é ela quem tem que ceder, não ele.

Emma e Adam são ambos protagonistas, porém maior espaço na trama é dedicado ao herói, desde o início quando são os seus problemas pessoais com o pai e a ex-namorada que o levam a procurar Emma. Ao longo da narrativa, também há mais diálogos entre Adam e os amigos sobre seu relacionamento com Emma do que da moça com suas amigas, mais cenas que demonstram os sentimentos e motivações do herói. O trabalho de Adam tem papel mais importante na narrativa, a evolução do jovem em seu trabalho, de assistente inseguro a roteirista contratado pelo show de TV, é paralela a seu amadurecimento emocional, no início cedendo às exigências de Emma, mas depois conseguindo impor a sua vontade. Enquanto com Emma, sabemos que ela faz residência médica e que tenta impressionar seu chefe, mas o hospital aparece muito mais como cenário de fundo para diálogos sobre a vida amorosa dos personagens ou de aventuras sexuais do casal, a protagonista não é mostrada no exercício de sua profissão e não demonstra, em nenhuma cena, qualquer tipo de evolução profissional, sua transformação na história é puramente sentimental. O foco narrativo só privilegia Emma no final do filme, quando vemos a jovem sofrendo pela perda do namorado e se dando conta de que o ama, sua transformação é evidenciada.

4.1.4. SEXO COM AMOR

Nos diversos encontros entre Emma e Adam durante os anos e durante o envolvimento inicial do casal a narrativa deixa clara a afinidade entre os dois protagonistas. Eles gostam de conversar, se divertem juntos e parecem se gostar toda vez que se encontram. Essas afinidades são as justificativas para o envolvimento sexual. Em comédias românticas o amor é o sentimento mais importante e legitima os relacionamentos tradicionais que caminham em direção à sua institucionalização com o casamento e a constituição da família, estruturas sempre reafirmadas nestes filmes. Pertencendo ao gênero, o filme em questão não poderia permitir que seus protagonistas se engajassem numa relação puramente sexual, cujo único objetivo é a satisfação de necessidades físicas. Para Emma e Adam o sexo só aparece porque os dois já sentem uma proximidade e uma atração. O afeto, ainda que discreto, deve preceder a relação carnal e esta, por sua vez, deve fazer o primeiro crescer. Os encontros sexuais de Emma e Adam não servem apenas aos seus desejos físicos, eles também fazem o casal mais íntimo e próximo um do outro. Os rótulos de “amigos com benefícios” ou “*sex friends*” são pretextos, geram uma oportunidade para que os sentimentos amorosos entre o casal ganhem

força. Na verdade, a relação entre eles nunca foi somente sexual, sempre houve sentimento, não reconhecido por Emma, mas evidenciado pela narrativa.

O final feliz é diretamente ligado à concretização do relacionamento amoroso heterossexual, rejeitando qualquer outra forma de relacionamento. As tentativas de estabelecimento de um relacionamento puro, que se adeque às necessidades particulares de cada um são sucessivamente frustradas, acabam causando desacordos. A mensagem é de que a única possibilidade de felicidade real é o relacionamento heterossexual monogâmico tradicional e que o sexo estará, invariavelmente, ligado ao amor.

4.2. AMIZADE COLORIDA

Amizade Colorida (*Friends With Benefits*, Will Gluck, 2011) conta a história de Jamie e Dylan, dois amigos que decidem se envolver num relacionamento também sexual.

Dylan (Justin Timberlake) é o diretor de arte de um blog de sucesso em Los Angeles. Jamie (Mila Kunis) é recrutadora em Nova Iorque. O filme começa com duas sequências paralelas nas quais vemos Dylan indo ao encontro de sua namorada e Jamie à espera do namorado. A sequência indica que Dylan encontrará Jamie, mas cada um, em suas respectivas cidades, se encontra com pessoas diferentes. Ainda numa montagem paralela, os namorados dos dois terminam os relacionamentos. A namorada de Dylan está insatisfeita pois ele dá mais atenção para o seu trabalho e afirma que ele é uma pessoa emocionalmente indisponível. O companheiro de Jamie diz que ela quer tanto se apaixonar que se preocupa mais com seu sentimento do que com a pessoa que está namorando e também afirma que ela é problemática. Depois disso Dylan e Jamie decidem se fechar emocionalmente e não entrar mais em relacionamentos.

Dylan chega a Nova Iorque para uma entrevista de emprego na revista GQ, dedicada ao público masculino com temas como moda, comportamento e cultura. Jamie é sua recrutadora, ela deve levá-lo para a entrevista e depois convencê-lo a aceitar o cargo e se mudar para Nova Iorque. Para isso ela decide lhe mostrar a cidade. Os dois passeiam durante

a noite e parecem ter afinidades, se divertem juntos. Quando leva Dylan até um *flash mob*⁶ no meio da Times Square, Jamie consegue convencê-lo.

No primeiro dia de trabalho de Dylan, Jamie leva o contrato a ser assinado, o rapaz hesita ao ver que é um compromisso de um ano. Entendemos que Dylan não gosta de assumir compromissos, se sentir preso, no trabalho e na vida. Jamie o convida para almoçar e depois para uma festa em sua casa. Eles desenvolvem uma amizade. Em uma noite, eles assistem a um filme juntos e ela comenta que está sentindo falta de sexo. Eles reclamam sobre como o sexo sempre acaba ligado a relacionamentos e complicações e como ele deveria permanecer apenas como um ato físico, como um esporte, como jogar tênis. É então que ele propõe que eles façam sexo.

Dylan: Vamos jogar tênis!

Jamie: O quê?

Dylan: Vamos transar como se estivéssemos jogando tênis!

Jamie: Cai fora!

Dylan: Não ria. Isso pode ser ótimo. Pode tirar o stress.

Jamie: Nós já falamos sobre isso. Eu não gosto de você desse jeito.

Dylan: Eu também não gosto de você desse jeito. Por isso que é perfeito.

[...]

Jamie: Sem emoções. Sem relacionamento. Só sexo.

Dylan: O que quer que aconteça, continuaremos amigos.

É possível compreender através do diálogo que nenhum dos dois tem sentimentos românticos em relação ao outro. Eles são amigos e a decisão de fazer sexo é puramente racional para os dois. Ambos desejam apenas suprir suas necessidades físicas. Esta é também a primeira cena em que eles demonstram atração um pelo outro, até então não havia tensão sexual ou flerte entre o casal. Quando decidem que vão fazer sexo é que começam a refletir sobre o que acham atraente um no outro. Eles vão para a cama. Na primeira vez em que fazem sexo, Jamie e Dylan deixam bem claras suas preferências e dirigem um ao outro em seus movimentos. Não há romance, o objetivo desta relação sexual é o prazer.

Quando se encontram no dia seguinte, Jamie e Dylan se sentem desconfortáveis e concordam que não deveriam ter transado, eles não querem arriscar a amizade que têm por

⁶ *Flash mobs* são aglomerações instantâneas de pessoas em espaços públicos, geralmente organizadas previamente por meio de mídias sociais, com o objetivo de criar uma ação coletiva de impacto.

causa de sexo e decidem que não farão de novo. Entretanto, na cena seguinte eles transam novamente. A seguir uma sequência traz várias cenas de sexo entre os protagonistas, nas quais a cumplicidade e a amizade do casal são enfatizadas. Eles brincam, fazem piadas, têm liberdade para falar de vários assuntos enquanto transam, inclusive para especificar o que gostam ou não durante o sexo.

Lorna (Patricia Clarkson), a mãe de Jamie chega inesperadamente na casa da moça e flagra o casal na cama. Lorna é uma mulher excêntrica e liberada, que teve vários namorados e não se choca com a situação, mas eles fazem questão de explicar que não são namorados, apenas amigos que fazem sexo. Dylan conta para o colega de trabalho Tommy (Woody Harrelson) sobre sua relação com Jamie. Ele responde que este tipo de relação nunca dá certo pois, para as mulheres, sexo sempre significa algo mais. Lorna diz que se surpreendeu por Jamie se envolver numa relação como essa, já que a moça é bastante romântica. Jamie diz que ela ainda espera encontrar o amor verdadeiro, mas que enquanto isso, o que ela tem com Jamie não a impede de nada. Apesar de ser uma pessoa romântica e buscar sua alma gêmea, até este momento Jamie não tem sentimentos por Dylan, ela mantém sua relação de amizade e sexo.

Jamie diz para Dylan que está com vontade de arrumar um namorado e que está na hora de eles pararem de transar. Dylan concorda, os dois parecem bastante à vontade com a decisão. Por essa cena podemos perceber como ainda não há nenhum tipo de sentimento romântico entre eles. Jamie e Dylan são amigos, se dão bem e gostam de fazer sexo um com o outro, mas nenhum deles parece apaixonado ou demonstra querer se envolver num relacionamento amoroso com o outro. Caminhando pelo parque juntos, os amigos decidem procurar pessoas por quem possam se interessar. Dylan flerta com uma moça e Jamie conhece Parker, com quem marca um encontro. Nenhum deles parece sentir ciúmes, eles são apenas amigos compartilhando experiências divertidas.

Jamie se encontra com Parker (Bryan Greenberg), um médico bastante sedutor, eles se dão bem e demonstram interesse um pelo outro, mas Jamie conta que tem uma regra pela qual ela só vai para a cama com um homem após o quinto encontro, ela tirou esta regra do filme romântico que tanto gosta de assistir – um filme fictício, com cenas filmadas especialmente para sua inserção em *Amizade Colorida*, que imita as características mais conhecidas dos filmes românticos hollywoodianos.. Num próximo encontro com Parker, Jamie revela que ela acredita em amor verdadeiro e está à espera de seu príncipe encantado, ela culpa essa

característica pelo fato de estar solteira. No quinto encontro, ela e Parker finalmente fazem sexo.

É importante ressaltar como o comportamento de Jamie difere em relação ao sexo com cada parceiro. Com Dylan, que é apenas um amigo, e com quem tem um relacionamento sem maiores expectativas ela pode transar quando sente vontade, não tem vergonha de seu corpo e pode expressar suas preferências sexuais. Já com Parker, com quem a moça espera se envolver num relacionamento romântico, ela não se permite fazer sexo antes de um certo envolvimento. Neste caso, ela encara o sexo como uma forma de sedimentar a relação mais do que apenas um ato de busca de prazer.

Na manhã seguinte, Parker tenta sair da casa de Jamie sem que ela o veja, e quando ela percebe ele afirma que não pode ser o príncipe encantado dela e vai embora. A moça se consola com Dylan, que afirma que não há nada de errado com ela, que ela apresentou um desafio a Parker com a regra dos cinco encontros e quando ele superou o desafio estava pronto para ir embora. Enquanto o comportamento de Jamie com Parker foi bastante característico de heroínas de comédias românticas que buscam uma relação romântica e só se envolvem sexualmente quando já há sentimento, Parker encarna o personagem cafajeste que só se interessa em levar a heroína para a cama.

É a véspera de um feriado prolongado e Jamie e Lorna haviam planejado viajar juntas, porém Lorna vai se encontrar com o ex-namorado e deixa Jamie sozinha. Dylan a convida para viajar com ele para Los Angeles, onde ele visitará a família. Jamie conhece o pai de Dylan (Richard Jenkins), que tem Alzheimer, sua irmã Annie (Jenna Elfman) e seu sobrinho (Nolan Gould). Conversando com Annie, Jamie ouve histórias da infância do amigo, como o fato de ele ser gago e ter muitas dificuldades na escola, e como é difícil para ele enfrentar a doença do pai, da qual Jamie nunca soubera. Jamie e Dylan passam a noite juntos conversando e acabam fazendo sexo. Mas desta vez a trilha sonora, a edição e a ausência de diálogos de efeito cômico entre o casal criam um clima romântico. Ao conhecer mais sobre a vida pessoal de Dylan, sua família e seus problemas mais íntimos, Jamie começa a desenvolver um sentimento diferente pelo rapaz. Porém ao perceber a intimidade crescente, Dylan que tem dificuldades com compromissos, se fecha para a moça.

No dia seguinte Jamie parece estar mais íntima de Dylan mas o rapaz passa agir diferente. Ela tenta conversar a respeito dos sentimentos dele em relação ao pai e à mãe, que

abandonou a família, e questiona porque ele nunca lhe contara, mas ele não aceita falar sobre o assunto. Em casa, o jovem discute com a irmã. Annie quer que ele admita que gosta de Jamie mais do que como amiga mas ele descarta esta possibilidade e afirma que jamais poderia se envolver com Jamie pois ela é muito problemática. Jamie escuta a conversa e decide voltar para Nova Iorque.

De volta à cidade a moça passa a evitar Dylan, mas ele consegue encontrá-la, ela conta que ouviu a conversa entre ele e Annie, se sentiu ofendida e que se ele fosse amigo dela não pensaria as coisas que disse. Jamie acusa o rapaz de querer apenas fazer sexo com ela. Ele não entende a raiva dela, já que o acordo deles dizia eles deveriam ter apenas sexo. Falando sobre o assunto com Jamie, Lorna afirma que a filha precisa atualizar seu sonho de conto de fadas, que ela nunca encontrará o homem perfeito e que o que ela deve desejar é um homem companheiro e amigo.

Dylan recebe a visita do pai que conta como ele deixou o amor de sua vida escapar e Dylan percebe que ao se fechar para os sentimentos ele estava fazendo o mesmo. Ele decide procurar Jamie. O rapaz prepara um *flash mob*, como aquele a que assistiu quando chegou em Nova Iorque, dessa vez na Grand Station, cenário do final feliz do filme favorito de Jamie. Ele pede desculpas, diz que teve medo de se entregar e pede que ela seja sua melhor amiga de novo, pois está apaixonado por ela. O *key-kiss* de Jamie e Dylan ganha ares de musical, filmado nas escadarias da Grand Station e com vários casais dançando ao som de uma música romântica.

4.2.1. JAMIE E DYLAN

Jamie é uma mulher independente, que gosta de seu trabalho, de se divertir e é bem-humorada. Jamie acredita no ideal romântico do amor verdadeiro, em encontrar seu príncipe encantado. A moça adora assistir a comédias românticas e, através destes filmes, construiu seu ideal de amor e de relacionamentos, no qual todos merecem encontrar sua alma gêmea e o amor garantirá um final feliz. A jovem nunca conheceu o pai e tem problemas de relacionamento com a mãe. Lorna é irresponsável e parece priorizar seus relacionamentos amorosos, ela teve muitos namorados ao longo da vida o que obrigou-as a mudar de cidade várias vezes. Por causa desta instabilidade, durante a adolescência, Jamie desejava ter uma

família tradicional e esta criação também a fez buscar uma vida mais estável, em seu trabalho e também em seus relacionamentos.

Jamie não é diferente de qualquer heroína de comédias românticas em seus desejos amorosos. Porém, ela consegue se envolver numa relação de amizade e sexo sem esperar encontrar ali o romantismo com que sonha. Ela é sentimental, mas isso não a impede de buscar sua satisfação pessoal independente de um relacionamento amoroso. No final, ela acaba encontrando o amor onde não esperava e então, se deixa envolver.

Dylan teve uma infância difícil e enfrentou o divórcio dos pais. Pelo que podemos entender, estes acontecimentos o deixaram com medo de se envolver em relações sérias. Ele não gosta de assumir compromissos e se sente ameaçado quando suas relações se tornam muito íntimas. A doença de seu pai o afeta, o velho Harper sempre foi seu maior modelo, mas com o Alzheimer ele fica confuso e coloca Dylan em situações embaraçosas, o rapaz não consegue lidar com o tipo de exposição pública e vulnerabilidade que seu pai lhe impõe. Porém no final, é através do pai doente, que Dylan entende que não precisa fugir de seus sentimentos e nem se importar com o que os outros pensam dele.

4.2.2. MINHA VIDA DAVA UM FILME

Edward Buscombe (1970) já ressaltou a importância do reconhecimento pelo público de convenções dos gêneros cinematográficos como elemento gerador de prazer no ato de assistir a um filme. Bordwell (2006) por sua vez, explica a tendência em filmes hollywoodianos mais recentes pela auto-referência, a menção a outros filmes dentro de suas narrativas. *Amizade Colorida* faz constantes referências a elementos cristalizados nas comédias românticas e a conhecimentos compartilhados pelos espectadores assíduos destes filmes. O filme se declara inserido no gênero e em diversos momentos revela os mecanismos usados nestes filmes. O reconhecimento de referências de outros filmes ou aspectos recorrentes em comédias românticas dá ao filme um significado a mais percebido pelo público do gênero.

A protagonista Jamie é fã de comédias românticas e suas ideias sobre amor vêm dos filmes a que costuma assistir. Em sua primeira aparição, a heroína está na frente de um cinema que exhibe o filme *Uma Linda Mulher*, ela fala que o filme é muito importante para ela, pois se uma prostituta e um homem de negócios – em referência aos personagens de Julia

Roberts e Richard Gere no filme - podem se apaixonar, qualquer um pode. Em seguida, decepcionada com mais um relacionamento mal-sucedido, ao passar diante de cartazes de uma comédia romântica, ela declara que precisa parar de acreditar no ideal de amor de Hollywood. O filme faz uma referência clara aos ideais de amor romântico presentes nas comédias românticas e brinca com sua própria categoria ao nos apresentar uma heroína formada pelos filmes que assistiu mas que se mostra descrente a ponto de pensar que, talvez, as noções presentes nos filmes do gênero não sejam assim tão verdadeiras.

Em diversas cenas do filme podemos ver os protagonistas assistindo ou falando a respeito do filme que Jamie mais gosta, uma comédia romântica tradicional com um final feliz em que herói e heroína, apaixonados, ficam juntos e ele a pede em casamento na Grand Station de Nova Iorque. Quando Jamie e Dylan assistem ao filme juntos ele faz piadas a respeito do uso da música neste tipo de filmes, a moça afirma que as músicas devem garantir que o espectador entenda tudo o que acontece em cada segundo do filme. Os personagens conhecem os mecanismos empregados para gerar emoção nos filmes do gênero mas enquanto Dylan rejeita o filme, Jamie se emociona com a história de amor e deseja que sua vida fosse igual aos filmes.

Em outro momento, quando Jamie e a mãe conversam sobre a relação da moça com Dylan, a televisão está ligada e exibe trechos do filme *Bob & Carol & Ted & Alice*, que conta a história de dois casais que se envolvem em comportamentos sexuais pouco tradicionais como sexo em grupo e troca de casais. Lorna expressa sua aprovação em relação ao desprendimento da filha ao se envolver num relacionamento não tradicional, ela mesma sendo uma mulher que teve vários parceiros sexuais ao longo da vida e nunca se casou.

Em seguida, ao convidar a filha para uma viagem de fim de semana, a mãe diz que quer passar um tempo com a moça apenas entre mãe e filha como em filmes de Nora Ephron. Nora Ephron é uma famosa diretora, produtora e roteirista de comédias românticas como *Sintonia de Amor* e *Mensagem para Você*.

No final feliz de *Amizade Colorida* Dylan deve reproduzir o final do filme preferido de Jamie para reconquistá-la. Ele cria uma grande cena na Grand Station de Nova Iorque, ao som de músicas importantes para a história do casal. Cercados por casais dançando embalados por músicas românticas, Dylan explica como sua intenção era repetir as cenas do filme:

Dylan: Você disse que queria que sua vida fosse igual a um filme. Me desculpe pois tive que usar a verdadeira Grand Station ao invés da de mentira. Escute, Jamie, eu...

Jamie: Eu não estou conseguindo te escutar!

Dylan: Eu não pensei nisso direito. Acho que nos filmes o homem se declara primeiro e eles colocam a música depois.

É possível perceber como o universo das comédias românticas, com seus modos de vida, crenças e personalidades influencia o comportamento, os desejos e aspirações dos personagens do filme e principalmente de Jamie, assim como de diversos espectadores que assistem a estes filmes todos os anos.

4.2.3. SEM VERGONHA

A representação do sexo em *Amizade Colorida* é feita predominantemente em cenas com simulações do ato sexual. Não há nudez completa, mas o filme ousa ao retratar o sexo, com todos os seus movimentos, de forma um pouco mais explícita que em outros filmes do gênero. As simulações do ato sexual, a nudez parcial e a linguagem, que traz além dos usuais palavrões, diálogos sobre as práticas sexuais de seus personagens, garantiram ao filme a classificação “R” nos EUA e no Brasil a classificação indicativa recomendou o filme apenas para pessoas acima dos catorze anos.

No início da primeira cena em que Jamie e Dylan fazem sexo, a câmera mostra Jamie em um primeiro plano tirando suas roupas e em seguida Dylan é enquadrado da mesma maneira. A seguir, num plano médio podemos ver Jamie e Dylan vestidos em suas roupas íntimas.

Quando a moça tira o sutiã ela é filmada apenas de costas, seus seios não ficam visíveis. Num plano seguinte as nádegas de Dylan são vistas desfocadas. Um plano próximo traz o casal se deitando na cama, podemos ver apenas seus rostos, parte dos ombros de Jamie e em seguida suas costas, ela está deitada sobre Dylan. Um plano de conjunto enquadra o casal na cama sob os lençóis, e de longe, pode-se ver o tronco nu de Jamie. Assistimos então a vários planos próximos que mostram apenas rostos e ombros, de ângulos diferentes, do casal em movimentos de simulação do ato sexual.

Figura 6 – 00:30:23 – Amizade Colorida



Figura 7 – 00:30:27 – Amizade Colorida

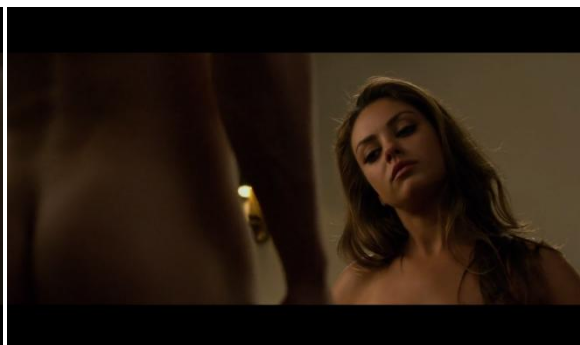


Figura 8 – 00:30:32 – Amizade Colorida

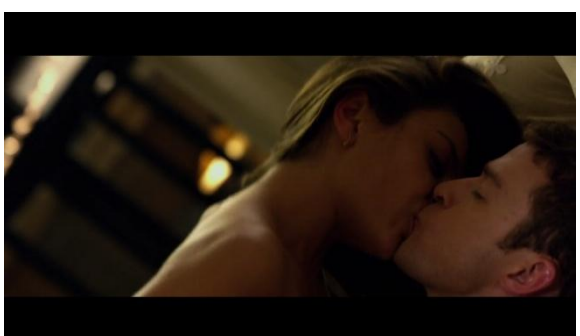


Figura 9 – 00:30:58 – Amizade Colorida



Figura 10 – 00:31:59 – Amizade Colorida



Os planos de conjunto e planos médios que se seguem sempre mostram o casal fazendo sexo embaixo dos lençóis. Todas as ações sexuais assim ficam escondidas sob as roupas de cama, mas os movimentos dos atores, suas expressões faciais e os diálogos não deixam dúvidas sobre sua relação sexual. Também há clara indicação da prática de sexo oral, ausente no outro filme de nossa amostra.

As próximas cenas de sexo entre o herói e a heroína retratam o ato sexual de forma parecida, com os mesmos mecanismos de filmagem e edição que garantem nudez apenas parcial mas a evidente indicação das ações do casal. A segunda vez em que os protagonistas fazem sexo é apontada pelo casal, ambos vestidos, se beijando enquanto começam a tirar suas roupas. Desta cena há um corte para um plano próximo, centralizado nos rostos de Jamie e

Dylan na cama, no qual pode-se deduzir que eles estão nus, pelo tronco de Dylan sem roupas. Novamente, num plano de conjunto, o casal se beija, os dois estão vestidos. Corte para uma cena mais explícita, onde o casal rola na cama, sob os lençóis, podemos ver parte das costas, braços e ombros nus. Na cena seguinte não há lençóis e o ângulo lateral da câmera deixa visíveis além das costas, braços e troncos, parte das pernas de Jamie, sob Dylan. Nos planos que se seguem, o casal está novamente sob os lençóis mas as sucessivas posições em que se encontram deitados e seus movimentos imitam perceptivelmente o ato sexual. Em seguida uma cena mostra nudez posterior tanto de Dylan quanto de Jamie.

Em *Amizade Colorida* é a heroína que se envolve em relações sexuais com outra pessoa que não o herói. A cena de sexo entre Jamie e Parker é bem mais sutil do que as sequências anteriores. O casal se beija, no sofá da moça, os dois estão completamente vestidos e se deitam juntos. Quando ela apaga as luzes a cena termina. É possível inferir que eles fizeram sexo pelo diálogo no qual Jamie explica que eles já chegaram ao seu quinto encontro. Na manhã seguinte, eles são filmados dormindo juntos, com roupas mais confortáveis, o que indica que ocorreu a relação sexual.

Na casa da família de Dylan, a cena de sexo, diferente do que acontecia em outras ocasiões, é embalada pela trilha sonora romântica e pela montagem mais lenta da sequência. Durante toda esta sequência o casal permanece vestido em roupas íntimas ou coberto por lençóis. Planos de detalhe mostram beijos, as mãos dadas do casal, e partes específicas dos corpos, como a mão de Jamie sobre as costas de Dylan.

Figura 11 – 01:08:38 – Amizade Colorida



Figura 12 – 01:08:44 – Amizade Colorida

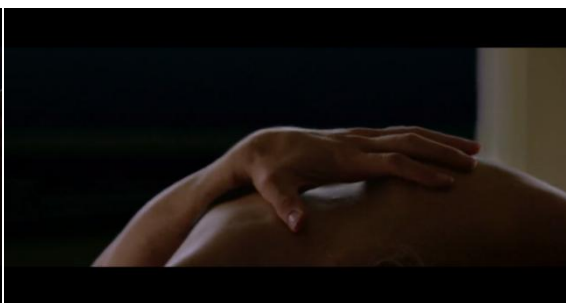


Figura 13 – 01:08:57 – Amizade Colorida



Durante todo o filme as únicas cenas de conteúdo sexual retratado claramente são entre o casal protagonista. Jamie se envolve apenas brevemente com outra pessoa e Dylan só tem relações com a heroína

Há poucos diálogos entre os protagonistas e outros personagens do filme sobre o tipo relação em que estão envolvidos. Lorna, a mãe de Jamie, não demonstra estranheza e até aprova o comportamento da filha, mas a personagem é caracterizada como excêntrica e irresponsável. Dylan conversa com seu colega Tommy que deixa claro que acredita que um relacionamento de amizade e sexo não pode dar certo. As opiniões de terceiros, no filme, não deixam claras posturas de aprovação ou reprovação do comportamento sexual dos protagonistas

Já o casal envolvido no relacionamento não tradicional demonstra naturalidade com sua sexualidade. Jamie e Dylan deixam claro que já possuíam vida sexual ativa e que sabem do que gostam no sexo, eles expressam para os parceiros suas preferências. Alguns diálogos ao longo da história também permitem perceber que o sexo casual não é um assunto novo para os personagens. Após sua primeira noite juntos, Jamie e Dylan conversam e afirmam que já fizeram sexo casual antes. Quando transam pela primeira vez, Jamie comenta que o que eles estão fazendo é o tipo de coisa que pessoas mais jovens, estudantes, costumam fazer, e Annie, a irmã de Dylan, expressa o mesmo pensamento quando descobre que Dylan e Jamie são amigos que fazem sexo. Os comportamentos dos protagonistas expressam a noção de que adultos independentes têm o direito de satisfazer seus desejos sexuais sem se preocuparem em sofrer qualquer tipo de retaliação ou restrição futura, eles estão a vontade com seus corpos e necessidades físicas e não têm dúvidas de que podem fazer sexo quando e como quiserem.

4.2.4. ENQUANTO O AMOR NÃO VEM

A narrativa de *Amizade Colorida* garante o mesmo espaço para a heroína e para o herói. As experiências de vida, as relações familiares, as carreiras de ambos têm igual importância para o desenvolvimento da história. Na maior parte do filme as decisões importantes são tomadas em conjunto, como o momento em que Jamie e Dylan começam a se envolver sexualmente e o momento em que decidem parar.

Por um longo período, Jamie e Dylan conseguem, de fato, entrar em uma relação sexual que não envolva sentimentos românticos. A amizade precede o sexo, pode-se perceber o quanto o casal se gosta e se dá bem, mas desde o primeiro encontro não há indicações de interesses amorosos, não há flertes, ou tensão sexual. O tipo de amizade entre Jamie e Dylan, que envolve piadas, brincadeiras, gostos em comum não nos permitiria inferir um futuro relacionamento se não estivéssemos falando de uma comédia romântica. Sabemos, porque já conhecemos os filmes do gênero, que eventualmente o herói e a heroína se envolverão, mas ao longo da história a narrativa deixa claro que os protagonistas não têm este conhecimento ou intenções de que a previsão do espectador se torne real.

Quando a relação se torna sexual ainda não existem sentimentos além daqueles usualmente atribuídos a uma amizade. Dylan e Jamie continuam rindo juntos e compartilhando suas experiências ao mesmo tempo em que gostam de fazer sexo um com o outro. As fronteiras deste relacionamento estão muito bem definidas e as duas partes envolvidas estão satisfeitas com o acordo, não há tentativas de mudar o status da relação. Quando Jamie, sente a necessidade de se envolver romanticamente ela buscará uma terceira pessoa também disponível para o envolvimento. Em momento algum, a moça pensa em transformar sua relação com Dylan e o rapaz, por sua vez, não se ofende quando a amiga decide se envolver com outro. Sentimentos românticos e ciúmes não entram em discussão.

É apenas após ser rejeitada pelo homem com quem esperava se envolver, fragilizada pelo descaso da mãe e quando passa a conhecer mais sobre a vida e os fatos que tornaram Dylan quem ele é, quando se sente mais íntima de Dylan, que Jamie se deixa levar por seu romantismo e começa a se apaixonar pelo amigo. Ela, a partir de então, não está mais satisfeita com o tipo de relação fluida que tem com Dylan e fica muito ferida quando ele rejeita a possibilidade de namorar com a moça. Percebemos que suas expectativas em relação a Dylan mudam, assim como seu comportamento no sexo. Dylan ao contrário, prefere não

tomar consciência da mudança que se passa na amiga, mas o que somos levados a crer é que seu medo de compromissos e de intimidade o cegam também para o crescimento de seus próprios sentimentos. O rapaz não decide deliberadamente, permanecer solteiro e distante de relacionamentos amorosos, ele apenas tem medo de se colocar em uma situação vulnerável e a partir daí a narrativa deverá abrir os olhos do herói para o amor, já que ninguém é imune a ele.

O obstáculo ao final feliz, desta vez, são as crenças do herói e elas precisarão ser transformadas para permitir a concretização do amor. Até os momentos finais do filme, Dylan permanece fiel ao acordo inicial que tinha com Jamie, mas os sentimentos da moça evoluem e para que o casal alcance a felicidade o rapaz também precisará promover a mudança de seus sentimentos. Não existe a possibilidade de que cada um possa ser feliz sozinho, seguindo caminhos separados, não há um final feliz a não ser que os protagonistas estejam juntos, romanticamente envolvidos.

Embora em grande parte do filme os protagonistas se mostrem satisfeitos com sua relação de amizade e sexo a mensagem final é bastante diferente. No fim das contas, eles passam a desejar mais do que já tem, a felicidade só virá se houver amor romântico. O final feliz de *Amizade Colorida* nos parece o tipo de final destacado por Bordwell (2006) como uma espécie de ajuste sem relações específicas de causa ou efeito com ações precedentes, feito apenas para alcançar o final desejado. Sendo uma comédia romântica tradicional, o casal protagonista do filme deve ficar junto no final, mas o surgimento de sentimentos entre Jamie e Dylan não é muito justificado pela narrativa. É compreensível que Jamie, que possui ideais românticos, ao se aproximar de Dylan acabe se apaixonando e este processo é mostrado na história. Mas Dylan não parece ter o mesmo tipo de sentimento em momento algum. Ele sente falta da amiga, porém a única cena que evidencia que o rapaz deseja um relacionamento amoroso com Jamie é a conversa entre o rapaz e o pai, que o incentiva a buscar seu amor. É como se Dylan fosse levado por elementos externos – a insistência da irmã, a confissão do pai, o distanciamento de Jamie – a acreditar que ama Jamie, sem nunca antes ter pensado a respeito. Podemos deduzir que o medo do rapaz o impediu de enxergar seus próprios sentimentos, mas analisando a trajetória do personagem, sua última ação de perseguir o amor de Jamie parece pouco justificada e dirigida à concretização de um final já esperado pelo público, onde o amor romântico vence qualquer outra forma possível de sentimentos entre os protagonistas.

5. CONCLUSÃO

Nos dois filmes de nossa amostra encontramos estruturas narrativas similares para contar o desenvolvimento do relacionamento predominantemente sexual entre os protagonistas. A princípio encontramos herói e heroína solteiros e pelo menos um deles está insatisfeito com sua vida amorosa, ambos sentem falta de sexo. É possível perceber que para estes personagens uma vida sexual ativa e satisfatória só é alcançada dentro de um relacionamento estável. O casal então, se encontra, ou reencontra, percebe que possui afinidades e decide começar a se envolver sexualmente. Entre Emma e Adam não existe uma amizade, a princípio, mas sim um interesse sexual e romântico. Já Dylan e Jamie são, antes de mais nada, amigos que, na falta de outros parceiros, decidem conscientemente, fazer sexo um com o outro.

Existem, em ambos os casos, diálogos muito claros onde são definidas as regras destes relacionamentos, ambos envolvem a promessa de que não haverá envolvimento amoroso de nenhuma das partes. O arranjo proposto segue bem e as amizades se fortalecem, os casais se aproximam emocionalmente. Em certo momento um dos protagonistas apresenta sentimentos românticos que desafiam as regras estabelecidas. Uma crise, briga, ou decisão consciente os leva a terminar o relacionamento sexual e também a amizade. Nos dois casos, um dos protagonistas é sempre fechado emocionalmente, não se entrega ao amor pois tem medo de sofrer, em *Sexo Sem Compromisso* é a heroína e em *Amizade Colorida*, o herói. A ausência do outro rompe a frieza do protagonista que tinha medo de sofrer que, então, se esforçará para recuperar o parceiro e, a partir daí se envolver num relacionamento tradicional. O personagem que não acredita em amor precisa ser convertido e abandonar suas crenças, caso contrário ele jamais poderá encontrar a felicidade. Os finais felizes mostram os dois casais se envolvendo em rituais tradicionalmente atribuídos a relacionamentos convencionais, como o café da manhã para Adam e Emma e o primeiro encontro para Jamie e Dylan.

Os dois filmes da amostra têm suas histórias centradas em relações sexuais, porém, apesar da temática, ambos se utilizaram das formas tradicionais para retratar o sexo em cena. Como analisado anteriormente, mesmo nas cenas mais ousadas, não há nudez completa e os movimentos de simulação sexual, em geral, estão ocultos por elementos da *misè-en-scene*, o que não impede o público de compreender o que se passa entre os personagens. Nos dois filmes ainda, quando existem sentimentos entre os protagonistas, as relações sexuais passam a

ser filmadas de forma mais discreta, e as atuações, a montagem e trilha sonora evidenciam mais a presença da emoção do que o aspecto físico do ato. As relações sexuais entre os protagonistas são as únicas tratadas com mais evidência. Diferente da grande maioria das comédias românticas, nos filmes analisados, pelo menos um dos protagonistas aparece em cenas de caráter sexual com outras pessoas, mas estas sequências são breves e não contam com nem um pouco do detalhamento presente nas cenas entre herói e heroína.

Os filmes analisados são bons exemplos dos valores contraditórios encontrados em comédias românticas atuais. As mulheres destes filmes são independentes, têm as carreiras como partes importantes de suas vidas e não expressam, em momento algum, a intenção de abandoná-las se casarem e tiverem filhos. Jamie deseja encontrar o amor verdadeiro, mas instituições como o casamento não ocupam muito espaço nas mentes destas heroínas. E, em seus finais felizes, quando finalmente encontram o amor, Jamie e Emma não precisam, ou sequer cogitam, abandonar as carreiras para poderem ter seus relacionamentos amorosos. A vida profissional é parte importante das identidades tanto das heroínas quanto dos heróis. As duas heroínas também são sexualmente ativas e não são punidas por isso, como personagens femininas de outros tempos. É permitido a elas encontrar o prazer em suas relações sexuais, fora do casamento ou de relacionamentos estáveis.

Nos relacionamentos entre homens e mulheres dos filmes, as personagens femininas não são submissas aos homens e não assumem papéis passivos. Elas são mulheres independentes que sabem o que querem e têm voz ativa nas decisões que afetarão suas vidas. Mais do que desacreditar a força e autonomia das mulheres, os filmes analisados tendem a desacreditar os personagens que afirmam não acreditar no amor romântico, em um deles é a heroína, mas no segundo, o herói; aqui um homem também precisa abrir mão de seus ideais e se adequar à exigências de uma mulher. Se na amostra analisada na pesquisa de Rubinfeld (2001) citada anteriormente, era rara a possibilidade de uma mulher sobreviver e ser feliz sem um homem, casamento e filhos, nestes casos, não é cogitada a possibilidade de que ambos, homem e mulher, possam ser felizes sem isso. Ocorre uma exaltação do amor romântico e do relacionamento tradicional como único caminho para a felicidade de homens e mulheres em detrimento das tentativas frustradas em se estabelecer relacionamentos baseados no amor confluyente.

Ainda que nos dois filmes apresentados o sexo casual seja aceito, a prática do sexo fora de um relacionamento amoroso é retratada como uma medida paliativa para suprir

necessidades físicas enquanto o amor não chega. Os relacionamentos focados no sexo são tratado como uma prática comum entre os adultos do século XXI. Todos os personagens encaram sua sexualidade como natural, falam sobre sexo, entendem que podem buscar prazer em suas relações e praticam sexo sem a presença de sentimentos românticos, e com mais de um parceiro ao longo da vida. Contudo, ele não é sinônimo de felicidade, os personagens que se envolvem em relacionamentos sexuais podem aparentar satisfação com estes arranjos por um período, mas ela é passageira, logo eles não são mais suficientes e geram crises e infelicidade. Para que a felicidade seja alcançada o sexo casual deverá ser substituído por um relacionamento tradicional baseado em sentimentos românticos. Tanto para Adam e Emma quanto para Jamie e Dylan os relacionamentos não tradicionais só trazem contentamento por um tempo, mas logo em seguida, as limitações destes relacionamentos passam a gerar tristezas que só serão sanadas quando todos os protagonistas admitem que estão apaixonados e decidem partir para namoros mais convencionais.

A partir de filmes dos anos 1970, a relação sexual passou a ser apresentada como um elemento que evidenciava a evolução do relacionamento, o crescimento da intimidade e a força do sentimento entre herói e heroína. Em *Sexo Sem Compromisso* e *Amizade Colorida* o ato sexual entre os protagonistas precede o surgimento de um relacionamento romântico, mas leva, invariavelmente, ao amor. Adam, Emma, Jamie e Dylan não se apaixonam à primeira vista, mas têm afinidades, demonstram afeto e uma ligação um com o outro. Diante deste cenário, o sexo surge como um elemento que favorece o crescimento do amor. Nos dois casos existe a tentativa de desligar sexo de amor e de qualquer sentimento romântico, mas essas tentativas são frustradas e, ao final, os dois são unidos, e só então, as relações sexuais passam a estar legitimadas e fazer parte de um modo de vida que garante a felicidade pessoal. Como já vem sendo feito em comédias românticas tradicionais, coloca-se o sexo sob a proteção de um relacionamento amoroso tradicional.

As tentativas dos protagonistas em estabelecer relacionamentos poucos tradicionais e o subsequente abandono destes modelos mostra uma tendência nas aspirações dos indivíduos modernos apresentada pela historiadora Mary Del Priore (2006). Segundo ela, atualmente, os indivíduos criados em meio a sociedade líquida, ainda têm seus imaginários povoados pelos ideais do amor romântico, tranquilo, estável, duradouro. O resultado é, para a autora, que atualmente desejamos, ao mesmo tempo, a liberdade sexual, a facilidade das relações fluidas e o bom e velho amor romântico, a fidelidade, a intimidade. Por um lado, faz-se e fala-se mais

sobre sexo como modo de obtenção de satisfação pessoal, enquanto, por outro, anseia-se pelas relações seguras de amor romântico. Os filmes analisados apresentam protagonistas envolvidos com estes dois desejos. Os dois casais representam uma geração que vive a liberdade sexual inexistente no passado, enquanto continua buscando o tipo de relacionamento amoroso arrebatador descrito pelos romancistas do século XIX. A tentativa de convivência entre os dois estilos de vida tende aqui, como na vida real, a gerar crises. A satisfação da liberdade sexual plena ocorre em detrimento da realização romântica. Enquanto o envolvimento amoroso, leva ao fim da liberdade, da liquidez. Ao alcançar seus ideais românticos, os heróis e as heroínas demonstram que, para as comédias românticas em questão, as duas aspirações são incompatíveis.

Ainda que tragam atualizações ao tratar suas personagens femininas, lhes garantir independência e permitir a ambos os protagonistas vidas sexuais ativas e saudáveis, os finais felizes destas comédias românticas rejeitam qualquer outro tipo de relacionamento que não o heterossexual monogâmico como possibilidade de felicidade. Ficam de fora não apenas as relações puramente sexuais, mas também a opção por permanecer solteiro, os relacionamentos puros transitórios, relacionamentos homossexuais, o envolvimento simultâneo com mais de uma pessoa, entre tantas outros arranjos possíveis. Esta noção de felicidade presente em comédias românticas permanece quase inalterada desde os filmes dos anos 1920 que confirmavam os valores de uma sociedade patriarcal que tem seus alicerces no casamento e na família tradicionais. Mesmo que em menor proporção tais valores ainda se encontram emaranhados nas histórias contadas pelos filmes do gênero analisados nesse trabalho.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Karina Gomes. **Um Amor Desses de Cinema**: os amores nos filmes de amor hollywoodianos 1977 – 2007. 2009. Dissertação (Mestre em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BISKIND, Peter. **Como a Geração Sexo, Drogas e Rock’n’roll Salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BORDWELL, David. O Cinema Clássico Hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema** – documentário e narratividade ficcional volume II. São Paulo: Senac, 2005, p. 277-302.

_____. **The Way Hollywood Tells It**: story and style in modern movies. Londres: University of California Press, 2006.

BUSCOMBE, Edward. The Idea of Genre in the American Cinema. **Screen**. Oxford, n. 11, p. 33-45, 1970. Disponível em: <<http://screen.oxfordjournals.org/>>. Acesso: 23 set. 2013.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem Fraude nem Favor**: estudos sobre o amor romântico. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

FERRISS, Suzanne; YOUNG, Mallory. **Chick Flicks**: contemporary women at the movies. Nova York: Routledge, 2008.

FRANÇA, André Ramos. **Das Teorias do Cinema à Análise Fílmica**. 2002. Dissertação (Mestre em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

GIDDENS, Anthony. **A Transformação da Intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: UNESP, 1992.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. 7 ed. São Paulo: Papirus, 2011.

HARVEY, James. **Romantic Comedy in Hollywood**: from Lubitsch to Sturges. Nova York: Da Capo, 1998.

KRUTNIK, Frank; NEALE, Steve. **Popular Film and Television Comedy**. Nova York: Routledge, 1994.

LINS, Regina Navarro. **A Cama na Varanda**: arejando nossas ideias a respeito de amor e sexo: novas tendências. 7 ed. rev. e amp. 7 ed. Rio de Janeiro: Bestseller, 2012.

PENNINGTON, Jody W.. **The History of Sex in American Cinema**. Westport: Praeger, 2007.

PRIORE, Mary Del. **História do Amor no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

RUBINFELD, Mark D.. **Bound to Bond**: gender, genre and the Hollywood romantic comedy. Westport: Praeger Publishers, 2001.

RUGEMONT, Denis de. **A História do Amor no Ocidente**. 2 ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

TURNER, Graeme. **Cinema Como Prática Social**. São Paulo: Summus, 1997.

7. FILMOGRAFIA

A PRINCESA e o plebeu. Direção: William Wyler. Estados Unidos: Paramount Pictures. 1953. DVD.

A PROPOSTA. Direção: Anne Fletcher. Estados Unidos: Touchstone Pictures. 2009. DVD.

ACONTECEU naquela noite. Direção: Frank Capra. Estados Unidos: Columbia Pictures. 1934. DVD.

AMIZADE colorida. Direção: Will Gluck. Estados Unidos: Screen Gems. 2011. DVD.

AMOR A segunda vista. Direção: Marc Lawrence. Estados Unidos: Castle Rock Entertainment. 2002. DVD.

AMOR E outras drogas. Direção: Edward Zwick. Estados Unidos: Twentieth Century Fox. 2010. DVD.

ALGUÉM tem que ceder. Direção: Nancy Meyers. Estados Unidos: Columbia Pictures. 2003. DVD.

ALICE NÃO mora mais aqui. Direção: Martins Scorsese. Estados Unidos: Warner Bros. 1974. DVD.

BOB&CAROL&Ted&Alice. Direção: Paul Mazursky. Estados Unidos: Columbia Pictures. 1969. DVD.

BONEQUINHA de luxo. Direção: Blake Edwards. Estados Unidos: Jurow-Sheperd. 1961. DVD.

BONNIE E CLYDE: uma rajada de balas. Direção: Arthur Penn. Estados Unidos: Warner Brothers/Seven Arts. 1967. DVD.

CASAMENTO grego. Direção: Joel Zwick. Estados Unidos: Gold Circle Films. 2002. DVD.

COMO PERDER um homem em dez dias. Direção: Donald Petrie. Estados Unidos: Lynda Obst Productions. 2003. DVD.

COMO SE fosse a primeira vez. Direção: Peter Segal. Estados Unidos: Columbia Pictures. 2004. DVD.

DE REPENTE 30. Direção: Gary Winick. Estados Unidos: Revolution Studios. 2004. DVD.

DOCE lar. Direção: Andy Tennant. Estados Unidos: Touchstone Pictures. 2002. DVD.

DO QUE as mulheres gostam. Direção: Nancy Meyers. Estados Unidos: Paramount Pictures. 2000. DVD.

EM SEU lugar. Direção: Curtis Hanson. Estados Unidos: Twentieth Century Fox. 2005. DVD.

E SE fosse verdade. Direção: Mark Waters. Estados Unidos: DreamWorks. 2005. DVD.

EXCHANGE of Wives. Direção: Hobart Henley. Estados Unidos: MGM. 1925.

FEITIÇO da lua. Direção: Norman Jewison. Estados Unidos: MGM. 1987. DVD.

HARRY E SALLY – feitos um para o outro. Direção: Rob Reiner. Estados Unidos: Castle Rock Entertainment. 1989. DVD.

HITCH: conselheiro amoroso. Direção: Andy Tennant. Estados Unidos: Columbia Pictures. 2005. DVD.

JERRY MAGUIRE – a grande virada. Direção: Cameron Crowe. Estados Unidos: TriStar Pictures. 1997. DVD.

LEGALMENTE loira. Direção: Robert Luketic. Estados Unidos: MGM. 2001. DVD.

MELHOR é impossível. Direção: James L. Brooks. Estados Unidos: Tristar Pictures. 1997. DVD.

MENSAGEM para você. Direção: Nora Ephron. Estados Unidos: Warner Bros. 1998. DVD.

MISSÃO MADRINHA de casamento. Direção: Paul Feig. Estados Unidos: Universal Pictures. 2011. DVD.

MY MAN godfrey. Direção: Gregory La Cava. Estados Unidos: Universal Pictures. 1936. DVD.

NOIVA em fuga. Direção: Gary Marshall. Estados Unidos: Paramount Pictures. 1999. DVD.

NOIVO NEURÓTICO, noiva nervosa. Direção: Woody Allen. Estados Unidos: Rollins-Joffe Productions. 1977. DVD.

QUEM VAI ficar com Mary. Direção: Bobby Farrelly e Peter Farrelly. Estados Unidos: Twentieth Century Fox. 1998. DVD.

O CASAMENTO do meu melhor amigo. Direção: P. J. Hogan. Estados Unidos: Tristar Pictures. 1997. DVD.

QUANTO MAIS quente melhor. Direção: Billy Wilder. Estados Unidos: Ashton Productions. 1959. DVD.

QUEM TEM MEDO de Virginia Woolf?. Direção: Mike Nichols. Estados Unidos: Warner Bros. 1966. DVD.

SEXO sem compromisso. Direção: Ivan Reitman. Estados Unidos: Paramount Pictures. 2011. DVD.

SHAMPOO. Direção: Hal Ashby. Estados Unidos: Persky-Bright/Vista. 1975. DVD.

SIMPLESMENTE complicado. Direção: Nancy Meyers. Estados Unidos: Universal Pictures. 2009. DVD.

SO THIS is marriage?. Direção: Hobart Henley. Estados Unidos: Metro-Goldwyn Pictures. 1924.

SPLASH – uma sereia em minha vida. Direção: Ron Howard. Estados Unidos: Touchstone Pictures. 1984. DVD.

THE AWFUL truth. Direção: Leo McCarey. Estados Unidos: Columbia Pictures. 1937.

THE CHILDREN’S hour. Direção: William Wyler. Estados Unidos: Mirisch Corporations. 1961. DVD.

THE love parade. Direção: Ernst Lubitsch. Estados Unidos: Paramount Pictures. 1929.

THE outlaw. Direção: Howard Hughes. Estados Unidos: Howard Hughes Productions. 1943.

THE VOICE of satan. Estados Unidos. 1915.

TOOTSIE. Direção: Sydney Pollack. Estados Unidos: Columbia Pictures. 1982. DVD.

UMA LINDA mulher. Direção: Gary Marshall. Estados Unidos: Touchstone Pictures. 1990. DVD.

WHY CHANGE your wife?. Direção: Cecil B. DeMille. Estados Unidos: Famous Players-Lasky Corporation. 1921.

